

GAZETTE

des

BEAUX-ARTS

Courrier Européen

*de L'ART et de la CURIOSITÉ*

PARIS

1866



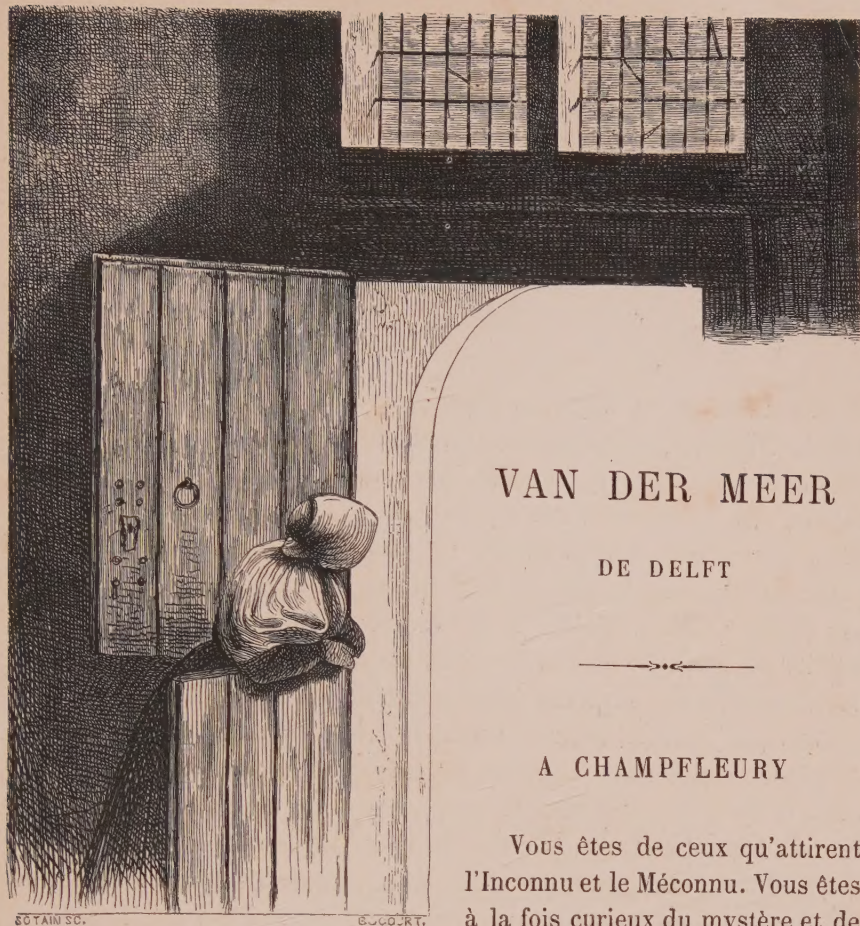
## LIVRAISON DU 1<sup>er</sup> OCTOBRE 1866

### TEXTE.

- I. VAN DER MEER DE DELFT (4<sup>er</sup> article), par M. W. Bürger.
- II. GRAMMAIRE DES ARTS DU DESSIN. — Annexe au livre III. — La Gravure (4<sup>er</sup> article), par M. Charles Blanc.
- III. ROGIER VAN DER WEYDEN. — Ses œuvres (deuxième et dernier article), par M. Alfred Michiels.
- IV. ROSEX DIT NICOLETO DE MODÈNE. — Graveur du xvi<sup>e</sup> siècle (4<sup>er</sup> article), par M. Émile Galichon.
- V. EXPOSITION DES BEAUX-ARTS A LILLE, par M. Philippe Burty.
- VI. TESTAMENT DE JACQUES PALMA, DIT PALMA VECCHIO, trouvé et traduit par M. René de Mas-Latrie.
- VII. BULLETIN MENSUEL. — Bibliographie. — Les lexicographes de l'art: MM. Siret et Bellier de La Chavignerie, par M. Léon Lagrange.

### GRAVURES.

- En tête pris dans un tableau représentant un Intérieur de béguinage, par van der Meer de Delft. Dessin de M. Bocourt, gravure de M. Sotain.
- Vue de la ville de Delft. Esquisse du tableau de La Haye, par van der Meer de Delft. Gravure en fac-simile, par M. Lalanne. Gravure tirée hors texte.
- Jeune femme qui se pare, par van der Meer de Delft. (Collection de M. W. Bürger.) Dessin de M. Bocourt, gravure de M. Sotain.
- Jeune femme au clavecin; tableau de van der Meer de Delft, gravé par M. Valentin. Gravure tirée hors texte.
- Femme jouant de la flûte; nielle italien, dessiné par M. Reuttmann, gravé par M. Piat. (Bibliothèque impériale.)
- La mort de Cyrus, nielle italien, dessiné par M. Bocourt, gravé par M. Sotain. (Collection de M. É. Galichon.)
- Christ en croix, pièce dite *le Pommeau d'épée de Maximilien*, par Albert Dürer.
- La Nativité, par Albert Dürer. Dessin de M. Schloesser, gravure de M. Midderigh.
- Saint Georges, par Martin Schœn.
- Cléopâtre, par Marc-Antoine. Gravure, par M. Guillaume.
- Triton, par Mantegna. Dessin de M. Bocourt, gravure de M. Sotain.
- Satyre écorchant une biche, fac-simile d'une estampe de Nicoletto de Modène. Gravure de M. Boetzel.
- Vénus et l'Amour, fac-simile d'une estampe de Nicoletto de Modène par M. Durand. Gravure tirée hors texte.



VAN DER MEER

DE DELFT

A CHAMPFLEURY

Vous êtes de ceux qu'attirent  
l'Inconnu et le Méconnu. Vous êtes  
à la fois curieux du mystère et de

la réalité, de l'ombre et de la lumière, — les deux extrémités de l'art  
et de la vie.

Si vous passez près d'un puits, il faut que vous y descendiez pour  
voir ce qu'il y a au fond. Et vous y trouvez des *Violons de faïence*, quel-  
que rareté ou quelque vérité.

Vous aimez les points d'interrogation, pour en faire des points d'ex-  
clamation et d'admiration.

Puisque vous avez ressuscité trois hommes à demi morts, les frères  
Lenain, vous vous intéresserez à un original qui était tombé dans l'oubli,  
et que j'essaye de ramener au jour. Réparation d'une injustice que l'igno-  
rance a souvent commise dans l'histoire de notre chère école hollandaise.

Van der Meer n'était pas mort, et ce qu'il avait créé était toujours là,  
mais de ses œuvres resplendissantes on avait effacé son nom. Van der  
Meer avait disparu derrière Pieter de Hooch, absolument comme  
Hobbema derrière Ruysdael.

Maintenant, Hobbema a repris son individualité près de son ami et  
compagnon Ruysdael. Il convient également de restituer van der Meer à



côté de Pieter de Hooch et de Metsu, dans le voisinage de Rembrandt.

A mon tour, je vous dédie mon *sphinx*, que vous reconnaîtrez pour un ancêtre des artistes amoureux de la Nature, qui la comprennent et qui l'expriment dans son attrayante sincérité.



Au musée de La Haye, un paysage superbe et très-singulier arrête tous les visiteurs et impressionne vivement les artistes et les raffinés en peinture. C'est une vue de ville, avec un quai, une vieille porte en arcade, des bâtiments d'une architecture très-variée, des murs de jardins, des arbres, et, en avant, un canal, une bande de terrain et plusieurs figurines. Le ciel gris argenté et le ton de l'eau rappellent un peu Philip Koninck. L'éclat de la lumière, l'intensité de la couleur, la solidité des empâtements en certaines parties, l'effet très-réel et cependant très-original, ont aussi quelque chose de Rembrandt.

Lorsque je visitai pour la première fois les musées de la Hollande, vers 1842, cette peinture étrange me surprit autant que la *Leçon d'anatomie* et les autres Rembrandt, très-curieux, du musée de La Haye. Ne sachant à qui l'attribuer, je consultai le catalogue : « *Vue de la ville de Delft*, du côté du canal, par Jan van der Meer de Delft. » Tiens ! en voilà un que nous ne connaissons pas en France, et qui mériterait bien d'être connu !

Même après avoir vu la *Ronde de nuit*, les *Syndics* et les autres merveilles du musée d'Amsterdam, je rapportai à Paris le souvenir ineffaçable de ce chef-d'œuvre, — par van der Meer de Delft ? Soit ! En ce temps-là, nous regardions tous la peinture pour le plaisir des yeux et pour en écrire de belles descriptions, sans trop nous tourmenter de l'histoire de l'art et des artistes.

Plus tard, encore avant 1848, étant retourné plusieurs fois en Hollande, j'eus occasion de visiter aussi les principales galeries particulières, et chez M. Six van Hillegom, — l'heureux possesseur du célèbre portrait de son aïeul, le bourgmestre Jan Six, par Rembrandt ; — voilà que je trouvai encore deux peintures extraordinaires : une *Servante qui verse du lait* et la *Façade d'une maison hollandaise*, — par Jan van der Meer de Delft ! — Le terrible peintre ! Mais, après Rembrandt et Frans Hals, ce van der Meer est donc un des premiers maîtres de toute l'école hollandaise ? Comment ne sait-on rien d'un artiste qui égale, s'il ne surpasse, Pieter de Hooch et Metsu ?











Plus tard, — après 1848, étant devenu, par force, un *étranger*, et, par instinct, un cosmopolite, habitant tour à tour l'Angleterre, l'Allemagne, la Belgique, la Hollande, j'ai pu étudier les musées de l'Europe, recueillir les traditions, lire, en toute langue, les livres sur l'art, et chercher à débrouiller un peu l'histoire encore confuse des écoles du Nord, surtout de l'école hollandaise, de Rembrandt et de son entourage, — et de mon « sphinx » van der Meer.

Dans le premier volume sur les *Musées de la Hollande*, en 1858, je signalais le paysage du musée de La Haye et les deux tableaux de la collection Six van Hillegom. En 1859, dans la *Galerie d'Arenberg*, à Bruxelles, et dans la *Galerie Suermondt*, à Aix-la-Chapelle, j'ajoutais à mon rudiment du catalogue de l'œuvre de van der Meer la tête fantastique et pâle que possède le duc d'Arenberg, et le délicieux *Cottage* que possède M. Suermondt. En 1860, dans le second volume sur les *Musées de la Hollande*, j'étais arrivé à authentifier plus d'une douzaine de van der Meer, et à réunir quantité d'indications qui m'ont aidé depuis à retrouver presque l'œuvre entier du peintre de la *Vue de Delft*.

Cette manie persévérante m'a entraîné à bien des voyages et à bien des dépenses. Pour voir tel tableau de van der Meer, j'ai fait des centaines de lieues; pour obtenir une photographie de tel van der Meer, j'ai fait des folies. J'ai même reparcouru toute l'Allemagne pour constater avec assurance ses œuvres dispersées à Cologne, à Brunswick, à Berlin, à Dresde, à Pommersfelden, à Vienne. Mais je me trouve récompensé, d'autant que j'ai eu le plaisir, non-seulement d'admirer ses tableaux dans les musées et galeries, mais d'en conquérir plus d'une douzaine, les uns que j'ai fait acheter par mes amis MM. Pereire, Double, Cremer, etc.; les autres que j'ai achetés pour moi-même. On ne connaît vraiment bien un maître que lorsqu'on a possédé plusieurs de ses œuvres, chez soi, sur un chevalet, lorsqu'on les a étudiées sous toutes les lumières et qu'on a pu les comparer à loisir.

En même temps que je recherchais les tableaux de van der Meer, je récoltais aussi tous les documents écrits ou traditionnels concernant sa personne; je fouillais les vieux livres, les vieux catalogues, les archives hollandaises.

Pour cette double enquête sur l'artiste et sur son œuvre, j'ai eu le concours sympathique des hommes les plus compétents dans chaque pays: en Belgique, MM. Charles De Brou et Cremer; en Hollande, M. C. Vosmaer, de La Haye, et le docteur Scheltema, d'Amsterdam; en Allemagne, M. Suermondt, le docteur Waagen, du musée de Berlin, le professeur Julius Hübner, du musée de Dresde, M. de Lützwow, bibliothé-



caire de l'Académie des Beaux-Arts à Vienne; en Angleterre, Sir Charles Eastlake, le regrettable directeur de la *National Gallery*, M. George Phillips, etc., etc.

A Paris, M. Otto Mündler m'a communiqué diverses notes intéressantes, et deux rédacteurs de la *Gazette* m'ont renseigné sur des tableaux : M. Léon Lagrange m'a appris que la *Lettre*, gravée dans Lebrun, était à Marseille, chez M. Dufour; M. Paul Mantz, que M. Dumont, de Cambrai, possédait un *Géographe* catalogué van der Meer de Delft.

Sur la biographie, je n'ai encore, il est vrai, que des jalons chronologiques et quelques faits certains. Mais, au moyen des œuvres, que je connais en grand nombre, j'espère reconstituer à peu près la personnalité de van der Meer. Ne dit-on pas qu'à l'œuvre on connaît l'ouvrier? La peinture révèle le peintre, et des tableaux suppléent parfois les documents écrits.

Je me risque donc devant le « sphinx, » et peut-être dissiperai-je du moins une partie de l'ombre dans laquelle il posait son énigme à de rares curieux.



Jan van der Meer de Delft était à peu près inconnu en France, il y a une dizaine d'années. Son nom manque dans les biographies et les histoires de la peinture; ses œuvres manquent dans les musées et les collections particulières.

Tout au plus, certains catalogues de vente rédigés par de savants experts comme Lebrun, Paillet, Henri et Perignon, mentionnent-ils quelques tableaux de van der Meer de Delft.

Lebrun, qui était en relation avec la Hollande, le juge même assez bien : « Ce van der Meer, dont les historiens n'ont point parlé, mérite, — dit-il en 1809, — une attention particulière. C'est un *très-grand peintre*, dans la manière de Metsu. Ses ouvrages sont rares, et ils sont plus connus et plus appréciés en Hollande que partout ailleurs. On les paye aussi cher que ceux de Gabriel Metsu... »

Dans le catalogue de la première vente Laperrière, Paris 1817, Pérignon recommande la *Dentellière*, aujourd'hui chez M. Blokhuyzen, à Rotterdam, après avoir passé dans la collection Nagel, à La Haye : « Tableau peint avec le plus grand soin et où le peintre a su, dans une manière large, rendre le fini de la nature, la différence des objets, le soyeux des étoffes, par la justesse de ses teintes et de l'effet. »

Gault de Saint-Germain cite cette *Dentellière*, par « Jan van der Meer,



*dit* de Delft, né à Schonove (*sic*), et selon d'autres à Harlem... », brouillant ainsi trois van der Meer en un seul.

Dans son catalogue du Louvre, si neuf et si méritant à l'époque où il parut, 1852, M. Villot, après avoir consulté d'Argenville, « qui en 1761 avait fait prendre en Hollande des informations sur *les* van der Meer », mentionne Jan van der Meer de Delft, mais il brouille également les autres van der Meer, « nés à *Schoonhoven*, à Harlem ou à Utrecht. »

En 1857, dans la *Revue de Paris*, M. Maxime Ducamp, revenant de visiter les musées de la Hollande, vante le paysage du musée de La Haye : « Cela est peint avec une vigueur, une solidité, une fermeté d'empâtement, très-rare chez les paysagistes hollandais. Ce Jan van der Meer, que je ne connaissais que de nom, est un rude peintre, qui procède par teintes plates largement appliquées, rehaussées en épaisseur... »

En 1858, M. Théophile Gautier, émerveillé du même tableau, écrivait dans le *Moniteur* : « Van Meer (*sic*) peint au premier coup avec une force, une justesse et une intimité de ton incroyables... La magie du diorama est atteinte sans artifice. »

Dans la *Gazette des Beaux-Arts*, 1860, à propos des tableaux de Marseille et de Cambrai, MM. Léon Lagrange et Paul Mantz constatent également les qualités de ce maître original.

Enfin, après la publication de nos *Musées de la Hollande*, M. Charles Blanc a consacré à van der Meer de Delft une biographie, dans la grande *Histoire des peintres*, éditée par la maison Renouard.

A ma connaissance, c'est à peu près là tout ce qu'on a écrit en France sur van der Meer.

En Belgique, le chevalier Burtin avait enregistré dans sa « Liste des meilleurs peintres, avec les plus hauts prix connus auxquels ont été vendus jusqu'ici leurs meilleurs ouvrages : Jan van der Meer, dit de Delft, 6,000 livres. » Il ne dit pas à quel tableau de van der Meer s'applique ce prix exorbitant, à l'époque où l'on comptait encore par livres.

En Angleterre, John Smith, qui remua tant de tableaux au commencement de notre siècle, et qui connaissait si bien l'école hollandaise, mentionne, dans son précieux ouvrage, van der Meer de Delft, une fois à la suite de Pieter de Hooch, et une seconde fois à la suite de Metsu : « Les écrivains, dit-il, semblent avoir entièrement ignoré les œuvres de cet excellent artiste; car, bien qu'ils mentionnent *deux* peintres de ce nom, ni l'un ni l'autre ne peuvent être celui dont il s'agit. Les sujets qu'il se plut surtout à représenter furent des femmes occupées à des travaux domestiques ou à quelque amusement, musique, cartes, lecture, écriture. Et ces peintures sont traitées avec beaucoup de l'élégance de

Metsu, mêlée à un peu de la manière de de Hooch. Mais son pinceau ne fut pas borné à ces sujets ; car il employa également son talent au paysage et à des vues de ville (*to landscape painting and views in towns*). Une de ses meilleures productions en ce genre est la *Vue de Delft*, superbe peinture achetée par le roi de Hollande... Il *florissait* à la fin du xvii<sup>e</sup> siècle. » Smith avait vu sans doute d'autres van der Meer que le tableau aujourd'hui au musée de La Haye, mais il paraît qu'il ne savait rien de la biographie de l'artiste lui-même.

En Allemagne, le docteur Waagen a célébré van der Meer dans plusieurs de ses écrits, et notamment dans son *Manuel*, publié en anglais, en allemand et en français (Bruxelles 1863), où il résume en trois pages ce qu'il sait sur ce grand peintre.



En Hollande, du moins, on pouvait espérer de trouver chez les biographes, depuis Houbraken jusqu'à Immerzeel, des renseignements authentiques et suffisants. Mais Houbraken ne parle que du van der Meer né à Schoonhaven et qui habita Utrecht, où il fut doyen de la guilde des peintres en 1664 ; Weyerman reproduit seulement Houbraken, comme d'habitude ; van Gool ne parle que de deux van der Meer de Haarlem, le vieux et le jeune. Seuls, van Eynden et van der Willigen donnent quelques éléments biographiques empruntés à la *Description de la ville de Delft* (*Beschrijving der Stad Delft*), par Dirk van Bleijswijck, gros in-4<sup>o</sup> de près de 1000 pages, imprimé à Delft par Arnold Bon, en 1667-68, et orné d'assez bonnes gravures par C. Decker, parent de Carel Fabritius. Van Eynden et son collaborateur, qui écrivaient en 1816, ne savent rien de plus : « Nous devons suivre van Bleijswijck, disent-ils, jusqu'à nouveaux renseignements. » Immerzeel, à son tour, s'est contenté de « suivre » van Eynden, en le résumant.

Après avoir noté, d'après van Bleijswijck, que van der Meer est né à Delft en 1632, qu'il fut élève de Carel Fabritius, tué par l'explosion du magasin à poudre de Delft en 1654, qu'il vivait encore et travaillait dans sa ville natale en 1668, van Eynden ajoute : « Il imita le style de son maître, aussi bien dans le choix des compositions que dans l'exécution. Mais il a surpassé Fabritius dans la correction du dessin, la force de la couleur, le naturel de l'expression, ou la naïveté. On ne trouve aucun autre renseignement sur sa vie et son talent... Cependant, qu'il était déjà mort en 1696, nous l'apprenons par une vente de tableaux,



faite à Amsterdam le 16 mai 1696, dans laquelle était une partie de tableaux et une collection de morceaux d'art laissés par notre maître. Il y avait vingt et une peintures de lui, parmi lesquelles son portrait peint par lui-même, etc. (Gerard Hoet : *Naamlijst van Schilderijen*, etc., t. I, p. 34). Nous n'hésitons pas à dire que les œuvres de Jan van der Meer méritent place dans les collections les plus choisies. Tous les amateurs savent qu'il tient un haut rang dans l'école hollandaise et que ses tableaux ont atteint de fortes sommes... On appelle Adriaan van Ostade le Raphaël des paysans; de même on pourrait appeler van der Meer le *Titiaan* de l'école hollandaise. Deux de ses peintures les plus célèbres en sont la preuve : la *Laitière* (*Melkmeisje*), autrefois chez Jan Jacob de Bruijn, à Amsterdam, et la *Vue de la façade d'une maison bourgeoise* à Delft (*Delftsche Huis*), autrefois chez G. W. van Oosten de Bruijn, à Haarlem;... toutes deux aujourd'hui (1816) chez M. van Vinter à Amsterdam » (et aujourd'hui — 1866 — chez M. Six van Hillegom).

Van Eynden cite ensuite deux autres tableaux, la *Vue de Delft* (qui n'était pas encore au musée de La Haye) et l'*Escalier du cloître Sainte-Agathe* à Delft, « où le père de la patrie (Guillaume I<sup>er</sup> le Taciturne) fut assassiné » (alors et aujourd'hui encore au musée d'Amsterdam).

L'ouvrage de Gerard Hoet, ci-dessus mentionné : reproduction des Catalogues des ventes publiques en Hollande depuis la fin du XVII<sup>e</sup> siècle jusqu'au commencement du XVIII<sup>e</sup>, trois volumes in-8° (le troisième par Terwesten), est bien utile, en effet, pour retrouver les tableaux de van der Meer qui ont passé en vente publique durant plus d'un siècle, et il nous a puissamment aidé dans la recherche des œuvres. Mais on voit que van Bleijswijck est, jusqu'ici, le seul guide à consulter sur la biographie de van der Meer. Son livre, plein de faits de toute sorte, plus ou moins curieux, renferme environ une trentaine de notices sur des peintres nés ou demeurant à Delft, parmi lesquels « Carel Fabritius et son élève Johannes Vermeer. »

Vermeer, c'est ainsi que son compatriote et contemporain van Bleijswijck le nomme, c'est ainsi que lui-même a signé sur les registres de la guilde de Delft, c'est ainsi qu'on peut lire quelques-unes de ses signatures sur ses œuvres, c'est la forme du nom adoptée par van Eynden et par Immerzeel, et qui paraît avoir été la plus usitée du vivant de l'artiste. Mais, dès 1696, dans le catalogue publié par Gerard Hoet, Vermeer<sup>1</sup> et van der Meer sont employés tour à tour et indifféremment,

1. Vermeer n'est point rappelé dans les tables des trois volumes de Gerard Hoet, et les tableaux catalogués Vermeer dans le cours de l'ouvrage sont portés aux van der Meer — *de Delftsche, de jonge, de oude*.

Vermeer n'étant que la contraction de van der Meer; de même que van der Does est souvent nommé Verdoes, et que van Mander se contracte aussi en Vermander. Cette contraction s'appliquait également, parfois, aux autres van der Meer, et l'on trouve dans Hoet et ailleurs : Vermeer *le vieux* et Vermeer *de jonge* (le jeune) pour les van der Meer de Haarlem.

On peut donc choisir entre Vermeer ou van der Meer, qui est le nom le plus familier maintenant aux Hollandais, et sous lequel l'artiste est désigné pareillement en Allemagne et en Angleterre.

Choisissez aussi entre Johannes, Johan ou Jan, qui est la forme usuelle de ce prénom.

Mais, comme il y a plusieurs van der Meer, pour distinguer celui-ci, les Hollandais l'appellent *de Delftsche* (souvent mal orthographié *Delfsche*, *Delfze*, *Delfse*) van der Meer, c'est-à-dire le *Delftois* van der Meer, ou van der Meer *van* (de) Delft.

Tenons-nous-en à Jan van der Meer de Delft.



La distinction à faire entre lui et les autres peintres qui ont porté même nom et même prénom n'est pas facile. Au XVIII<sup>e</sup> siècle, d'Argenville, ainsi que le rappelle M. Villot, n'avait pas réussi à débrouiller *les* van der Meer. Nous ne sommes guère plus avancés aujourd'hui, en Hollande tout comme en France. Et, si les biographies des van der Meer (quatre au moins) sont confondues, c'est que la séparation de leurs œuvres n'a pu être faite nettement, et qu'on ne sait même où étudier des œuvres bien authentiques d'un ou deux de ces van der Meer.

Voici, pour ma part, ce que je crois, et comment je fais d'abord la séparation des personnes :

Houbraken, t. III, p. 291, donne des détails très-précis sur un Johan van der Meer, qu'il pouvait avoir connu. Bien que Houbraken ait été fort attaqué en ces derniers temps, et qu'il ait admis dans certaines de ses biographies des faits erronés ou des historiettes malveillantes, en général il est bien renseigné, et c'est encore dans son livre qu'on trouve le plus de documents exacts sur les maîtres du XVII<sup>e</sup> siècle. On ne saurait, en conscience, supposer qu'il ait inventé de toutes pièces — fort bien jointes — son van der Meer résidant à Utrecht, lequel est confirmé, d'ailleurs, par van Eynden, t. I<sup>er</sup>, p. 434, et avec de nouveaux détails. En



combinant Houbraken et van Eynden, on peut restituer ainsi ce van der Meer :

Né à Schoonhaven, il vint à Utrecht, où il passa la plus grande partie de sa vie. Il alla à Rome, en compagnie de Lieve Verschuur, et il y resta des années. Il vivait là avec Drost et Karel Lot (ou Carlo Lotti). Il peignait des figures et des têtes de grandeur naturelle (*beelden en tronien levensgroot*) « d'une manière grandiose. » Il travaillait sans avoir besoin de vendre sa peinture, car son grand-père avait beaucoup d'argent (*veel geld*). Revenu de Rome à Utrecht, il épousa une riche veuve qui possédait une fabrique de céruse. Il demeurerait dans une superbe maison à Utrecht. En 1664, il était doyen de la guilde des peintres de cette ville. En 1672, il est ruiné par les invasions des troupes françaises. C'est ici que se place l'anecdote que d'Argenville applique à un *Jacob van der Meer né à Utrecht*, et que M. Villot a reproduite dans sa notice du catalogue du Louvre : au temps de sa prospérité, ce van der Meer avait fait faire, comme amateur (*konstminnende*), un beau tableau de fleurs par Jan de Heem, et il l'avait payé 2,000 florins ! Après sa ruine, il offrit cette peinture au prince d'Orange, plus tard roi d'Angleterre (Guillaume III) ; par suite de quoi, nommé du Conseil de la ville en 1674, il obtint en 1682 la place de contrôleur des convois et licences de la navigation. Ayant été (précédemment sans doute) un des régents de la Maison communale des enfants (*Ambachts Kinderhuis*), il avait peint de grandeur naturelle ses collègues et lui-même, tableau (*regentenstuk*) qui est maintenant à la fondation de Renswoude. Il avait peint aussi de grandeur naturelle son portrait, perdu aujourd'hui.

Écartons déjà ce Jan van der Meer de Schoonhaven ou d'Utrecht, qui paraît avoir peu travaillé, qui était probablement amateur autant que peintre, et qui n'a pas laissé de tableaux dans la circulation ; car on ne le devine nulle part dans la longue série des catalogues de vente publiés par Gerard Hoet.

Van Gool (t. II, p. 461), continuateur de Houbraken, signale deux autres van der Meer : « Jan van der Meer, qui *fleurit* à Haarlem, et qui épousa la sœur de Cornelis Dusart... Le lieu et la date de sa naissance sont inconnus. Son *père*, brave paysagiste, n'est pas le même que le van der Meer dont parle Houbraken... »

Ce Jan van der Meer, beau-frère du Dusart, est certainement *de jonge* (le jeune), quoique van Gool n'ajoute pas cette qualification ; c'est l'élève de Berchem et l'ami de Dirk van Bergen. On l'appelait *le jeune*, pour le distinguer de son père le paysagiste, qu'on appelait *le vieux* (*de oude*).

Van der Meer de jonge est bien connu, du moins par ses œuvres. Né à Haarlem vers 1650 (?), suivant plusieurs biographes, il appartient, comme Dirk van Bergen et Dusart, à la dernière génération des peintres hollandais, qui n'ont plus beaucoup de personnalité. Il fut reçu maître dans la guilde de Haarlem, le 3 août 1683. Il est aussi question, dans la guilde de La Haye, d'un Johan van der Meer qui pourrait bien être le même. Je connais de lui quantité de tableaux, toujours signés en toutes lettres, avec l'adjonction *de jonge*, et des dates 1679, 1680, etc. ; quantité de dessins également signés et datés. Il a fait aussi quelques eaux-fortes datées 1685 (voir entre autres le catalogue Rigal). Un de ses meilleurs tableaux et des plus importants est au musée de Metz. Triste peintre, d'ailleurs, et des plus faibles parmi les sectateurs de Berchem. Son dessin est mou, sa couleur est bleutée sur une gamme grise monotone. Ses paysages avec animaux, des moutons le plus souvent, n'atteignent pas de hauts prix dans les ventes hollandaises du XVIII<sup>e</sup> siècle. Est-ce lui qui a *étouffé* des paysages de de Heusch et de Boudewyns, cités dans les catalogues de Gerard Hoet, sans désignation spéciale après le nom de Jan van der Meer ?

Dans la table générale de l'ouvrage de Gerard Hoet sont distingués trois Jan van der Meer : le Delftois (*de Delftsche*), le jeune (*de jonge*), et un troisième, à qui se rapportent exclusivement des tableaux de paysages, et que les catalogues originaux nomment parfois le vieux (*de oude*). C'est le « brave paysagiste » de van Gool, et le père du *jeune*, ou seulement son parent, suivant d'autres écrivains. Le malheur est que les rédacteurs de ces anciens catalogues n'avaient pas toujours le soin de distinguer les van der Meer par leurs épithètes qualificatives. On trouve souvent le nom tout court à des tableaux bien connus pour être du Delftois, comme la *Lettre* (collection Dufour, à Marseille), ou le *Géographe* (collection Isaac Pereire). Dans une vente de 1708, on trouve des paysages par Vermeer le vieux, Jan Vermeer et Jan van der Meer ; le même peintre, sans doute. Dans la vente Neufville, à la même page 473 (t. III), sont la *Laitière* (collection Six van Hillegom), par « de Delfse van der Meer, » vendu 560 florins, et, au numéro suivant, deux beaux paysages, aussi brillants que Both, par Jan van der Meer, vendus 120 florins.

Jan van der Meer, ou Vermeer, *le vieux*, a donc son individualité constatée à côté de van der Meer de Delft, non-seulement par l'autorité de van Gool, mais par des œuvres qui sont toujours des paysages. Et où sont-ils ces paysages du vieux Vermeer, de Haarlem, père ou parent de van der Meer de jonge ? Je ne sais.



Voilà qui m'a tourmenté bien longtemps et qui m'a fait hésiter sur l'attribution de certains paysages à van der Meer de Delft, lequel aussi fut paysagiste incontestablement, et l'auteur irrécusable de la *Vue de Delft* au musée de La Haye et du *Cottage* de la galerie Suermondt.

Quant aux personnes, toujours avons-nous quatre Jan van der Meer distincts :

Jan van der Meer *d'Utrecht*, qui a peint de grands tableaux ;

Jan van der Meer le *vieux*, qui a peint des paysages, et Jan van der Meer le *jeune*, qui a peint des paysages avec animaux dans le genre de Berchem ; tous les deux de Haarlem ;

Et Jan van der Meer *de Delft*.

De plus, à en croire le catalogue du musée de Vienne, un assez grand tableau de cette galerie : « Sur une table, un plat d'argent, avec des fruits ; à côté, un perroquet, » serait signé *B. van der Meer*, 1659. Je n'ai pas pu vérifier cette signature, et surtout le B du prénom, quoique, monté sur une échelle, je me sois approché du tableau, accroché très-haut, et qu'on ne pouvait détacher. La lumière est très-fausse dans la rotonde où est cette peinture, assez sombre elle-même. L'initiale du prénom serait-elle un J au lieu d'un B ? et ce tableau serait-il encore de Vermeer de Delft ? C'est probable, surtout si le *Trophée de chasse*, un lièvre et un canard morts, etc., n° 1338 du musée de l'Ermitage à Saint-Petersbourg, est véritablement du Delftois, ainsi que le suppose M. Waagen, qui appelle van der Meer un « artiste Protée. » A ne prendre que ses œuvres absolument authentiques, il n'y a guère, en effet, de peintre plus varié que van der Meer, non-seulement dans les sujets, mais dans la manière de l'exécution. Puisqu'il a fait des « Conversations » et des sujets familiers, des vues de ville et des paysages, il peut bien avoir fait, comme Rembrandt lui-même, des *nature morte*. Un tableau de ce genre, « *een stil leven*, » par Vermeer, est catalogué dans une vente publique à Amsterdam, en 1696, la même année que la fameuse vente où étaient rassemblés vingt et un tableaux du Delftois.

Ce n'est pas tout : dans le catalogue d'une autre vente, à Amsterdam, en 1728, on trouve : « Réception d'un roi de France, à Rheims, agréablement peint par H. van der Meer, 1694. » Vendu 130 florins. Il paraît que plusieurs catalogues de ventes à Paris au XVIII<sup>e</sup> siècle mentionnent aussi des *batailles* par van der Meer. Est-ce qu'un van der Meer quelconque aurait travaillé en France ? Celui d'Utrecht, en revenant d'Italie ? L'initiale H, comme l'initiale B du catalogue de Vienne, peuvent d'ailleurs être tout simplement des fautes typographiques.

Mais c'est assez de nos quatre van der Meer reconnus, et même le

Delftois tout seul suffit à l'illustration de ce nom trop longtemps oublié.



Les archives de Delft ont été dispersées, surtout dans la partie qui concerne le xvii<sup>e</sup> siècle, et, malgré les recherches que l'archiviste a bien voulu faire, on n'a rien trouvé sur la naissance et la mort de van der Meer. Il paraît cependant que les registres de la guilde des peintres de Delft, depuis longtemps disparus de l'hôtel de ville, et qu'on croyait perdus, sont entre les mains d'un *curieux* hollandais, qui finira sans doute par les publier dans leur ensemble, et qui en a communiqué à un de mes amis des fragments dont nous nous servirons plus loin.

Mais, en l'absence d'un acte de l'état civil ou d'un acte de baptême, nous avons l'autorité du consciencieux van Bleijswijck. Après avoir donné une liste de dix-huit peintres, morts à la date où il publiait son livre, 1668, et parmi lesquels on remarque les Mierevelt, les Delff, dont l'un, Willem Jacobsz, avait épousé la fille du « grand et inappréciable *Apelles* Michiel Mierevelt, » les van der Vliet, les van Aelst, les Palamedes, Adriaan van der Venne et Carel Fabritius : « Nommons maintenant, dit-il, quelques artistes qui sont encore ici vivants, dans l'ordre des dates de leur naissance : Léonard Bramer, né en 1596... Johannes Vermeer, né en 1632, » etc.

1632, c'est l'année où le jeune Rembrandt signait la *Leçon d'anatomie*, du musée de La Haye.

Une dizaine d'années après, vers l'époque de la *Ronde de nuit*, 1642, l'illustre Rembrandt avait formé quantité de disciples, parmi lesquels dut étudier le futur maître de van der Meer, — Carel Fabritius.

Aucun document écrit ne constate que Carel Fabritius ait été élève de Rembrandt; mais ses œuvres, bien rares, et dont la plus superbe a été brûlée dans l'incendie du musée de Rotterdam, le prouvent à l'évidence.

Quoique nous ayons déjà publié dans la *Gazette* quelques renseignements sur les deux Fabritius, Carel et Bernard, il est utile de consigner ici la petite notice de van Bleijswijck sur Carel, d'autant qu'elle est le premier témoignage original, simplement reproduit par les biographes, depuis Houbraken et Weyerman jusqu'à Immerzeel : « Carle Fabritius, un très-parfait et remarquable peintre, qui, en matière de *perspective*, vérité de coloris, ou pratique prompte et solide de sa couleur, n'a, — d'après le dire de beaucoup d'amateurs, — jamais eu son pareil (*sic*).



Nous le rangeons ici parmi les plus célèbres peintres de Delft, quoique personne n'ait su indiquer où il est né; mais il est assez connu dans le monde, que ce grand artiste, après avoir demeuré ici beaucoup d'années, y trouva malheureusement sa fin, par l'explosion du magasin à poudre, le 12 octobre 1654. Étant dans sa propre maison, occupé à peindre le portrait de Simon Decker, marguillier de l'ancienne église, ayant à ses côtés sa belle-mère, son frère, — son fidèle disciple, Mathias Spoors, — ils furent tous écrasés par le brusque écroulement de la maison. Après être restés ensevelis sous les décombres pendant six à sept heures, ils en furent retirés à grand'peine et avec grande douleur par les bourgeois de la ville. Seul, M<sup>r</sup> Fabritius avait encore un peu de vie, et, comme tant de maisons étaient détruites, il fut provisoirement transporté dans l'ancien hôpital, où, un quart d'heure après, son âme oppressée (*sic*) quitta son misérable corps meurtri. Il n'avait encore que trente ans. »

Cette explosion de la poudrière de Delft a été peinte quatre ou cinq fois, à des heures et à des points de vue différents, par Egbert van der Poel, et deux fois par un artiste delftois, Daniel Vosmaer. Ces deux tableaux de Daniel Vosmaer, signés et datés, ont été exposés à l'exhibition de Delft en 1863, et décrits dans le *Nederlandsche Spectator*, par un descendant du peintre, mon ami C. Vosmaer, de La Haye.

Van Bleijswijck continue : « Sur la triste et malheureuse mort du très-renommé artiste-peintre Carle Fabritius, l'imprimeur de ce volume, Arnold Bon, essaya ces vers. » Suivent huit strophes, dont la première représente « Carel Faber meurtri et brisé, gisant suffoqué par l'inférieure poudre enflammée on ne sait comment. » La dernière strophe, traduite mot à mot par mon ami Charles De Brou, est la plus curieuse :

« Ainsi périt ce phénix (*sic*), vers sa trentième année,  
 Au milieu et dans la puissance de sa vie;  
 Mais, fort heureusement, il a enflammé de son feu  
*Vermeer*, qui, en maltre, perpétue sa science. »

Le *phénix* est mort, mais il renaît de ses cendres dans la personnalité de van der Meer.

En 1654, van der Meer, qui n'avait que vingt-deux ans, était déjà un artiste tout formé et presque célèbre. Je suppose que c'est à cette époque, et sous l'œil de Fabritius, « sans pareil pour la perspective, » qu'il peignit ses délicieux petits intérieurs de ville, ses *ruelles*, comme on dit en Hollande : quelques maisons de chaque côté, une enfilade de rue étroite, avec des boutiques, des étalages, des auvents, des croisées baroques et des toits pointus. On a pu en voir un exemplaire à l'Exposition rétro-

spective des Champs-Élysées. Si la *Façade d'une maison à Delft* (galerie Six à Amsterdam) est de cette première période, on peut dire que dès lors van der Meer aussi, comme son maître Fabritius, était « sans pareil » pour la perspective, la justesse de la lumière et la puissance de la couleur.

La notice de van Bleijswijck nous apprend que Vermeer avait eu pour condisciple chez Fabritius : — Mathias Spoors. J'ai vainement cherché dans les livres d'autre trace de ce peintre Spoors, et je ne crois pas qu'on puisse signaler un seul de ses tableaux.

Sans doute, Carle Fabritius, « si renommé » dans sa ville, avait encore bien d'autres élèves : peut-être le Bernard Fabritius, — son fils ? son parent ? — lequel semble procéder de lui et de Rembrandt, et dont les chaudes peintures, au musée de Francfort, à l'Académie de Vienne et ailleurs, portent les dates 1650, 1662, 1669, 1671, 1672, etc.

J'ai aussi l'idée que le Decker qui a peint « des intérieurs de chaudière et des ateliers de tisserand » doit avoir travaillé autour de maître Fabritius, son clair-obscur ayant quelque analogie avec les effets de van der Meer. Les Decker de Delft étaient liés avec Fabritius, puisqu'il était en train de faire le portrait de Simon Decker au moment de l'explosion de la poudrière, et il paraît même que le C. Decker, auteur des gravures illustrant le livre de Van Bleijswijck, était parent de Fabritius.

Daniel Vosmaer encore, probablement fils de Jacob Woutersz Vosmaer ou Vosmeer, de l'ancienne famille de Vosmeren, paraît avoir été disciple de Fabritius, et une sorte d'émule de Vermeer, à en juger par ses deux tableaux de l'*Explosion*, que j'ai vus à Delft, et dont j'ai copié les signatures. Quelques Hollandais fort compétents, entre autres M. Lamme, directeur du musée de Rotterdam, et M. N. Hopman, d'Amsterdam, seraient même portés à attribuer à Daniel Vosmaer ou Vosmeer les *ruelles* de van der Meer ; mais, par bonheur, elles sont signées, la plupart, très-authentiquement, du nom ou du monogramme de Vermeer. Ces deux noms, Vermeer et Vosmeer, se ressemblent assez, et cette ressemblance onomatographique pourrait entraîner à confusion. Mais les œuvres de ces deux peintres, bien qu'ayant des analogies, sont faciles à distinguer.



La Hollande au XVII<sup>e</sup> siècle, comme l'Italie au XVI<sup>e</sup>, a ceci d'admirable, que, la civilisation de ces pays n'étant pas centralisée dans une capitale absorbante, les arts, les lettres, tous les produits de l'activité humaine, avivaient chaque point du territoire.



L'Italie avait eu des écoles distinctes à Rome, à Florence, à Milan, à Venise, etc. Et autour de ces écoles illustres, les groupes voisins s'en distinguaient eux-mêmes par des nuances originales. Padoue et Vérone, bien que se rattachant à Venise, n'avaient-elles pas encore une sorte d'autonomie?

Pareillement, en Hollande, depuis le commencement du <sup>xvii</sup><sup>e</sup> siècle, chaque ville possédait ses guildes de peintres, indépendantes les unes des autres. A Delft, nous avons vu les Mierevelt, Adriaan van der Venne, Fabritius; Dordrecht avait les Cuijp; La Haye, les Ravesteijn, les Potter; Utrecht, Moreelse, Honthorst; Leyde, Esaias van de Velde, van Goien, puis Gerard Dov et Frans Mieris; Haarlem avait Frans Hals, le maître de Brouwer, des Ostade, de Palamedes, puis Wijnants, les Wouwerman, les Ruisdael.

Amsterdam avait Rembrandt, et bien d'autres.

Au moment où Fabritius périssait, en 1654, le groupe d'Amsterdam, auquel s'entremêlait le groupe de Haarlem, sa proche voisine, dominait toutes les autres écoles locales. Rembrandt surtout, malgré la rivalité du vieux Hals, à Haarlem, avait pris la tête de l'art hollandais.

Vingt-cinq ans de travaux glorieux, l'éducation de tant d'artistes qui comptaient eux-mêmes parmi les premiers maîtres de la peinture, et qui avaient propagé dans tout le pays l'influence de Rembrandt, lui avaient conquis une supériorité exceptionnelle. Ferdinand Bol, Govert Flinck et plusieurs autres, sortis de son atelier, n'égalaien-ils pas l'habile van der Helst pour les grands tableaux civiques et pour le portrait? Jacob Backer, van den Eeckhout, Jan Victor, les Koninck, toute cette puissante génération à laquelle sans doute avait été mêlé le jeune Carel Fabritius, remplissait Amsterdam.

Outre ces élèves directs, Rembrandt n'avait-il pas rayonné aussi sur presque tous les autres peintres, dans tous les genres, — sur les peintres de sujets familiers, sur les paysagistes et les marinistes, aussi bien que sur les portraitistes et sur les peintres de sujets historiques ou religieux? Presque tous s'étaient assimilé quelque chose de ses pratiques ou de ses inventions. Toute l'école avait fait à sa suite des Filles à la fenêtre, imitant le chef-d'œuvre qui est à Dulwich Gallery; ou des portraits accoudés sur un rebord d'architecture, comme les superbes portraits de l'Homme à grand chapeau, qui est au musée de Bruxelles, et de son pendant, la Femme blonde, qui est à Buckingham Palace. Lorsqu'il eut inventé d'ouvrir une fenêtre dans ses tableaux d'intérieur, pour concentrer un jet de lumière sur les personnages et les objets principaux, comme par exemple dans le *Ménage du menuisier* (n° 410, au Louvre),

tout de suite les Ostade, bien que travaillant chez Frans Hals, à Haarlem, avaient employé cet heureux artifice : Adriaan, dans son *Intérieur de Chaumière* (n° 372 au Louvre), Isack, dans un autre *Intérieur villageois*, de la galerie Suermondt (n° 68 du catalogue). Lorsqu'il eut osé ses paysages panoramiques, où son élève Philip Koninck le cherche et le rattrape, Aalbert Cuijp, son aîné pourtant, est entraîné dans un sentiment analogue, et le jeune Jacob van Ruisdael débute sous une impression rembranesque. Le vieux maître de Rembrandt, Lastman lui-même, autrefois magnétisé par l'Italie, où il avait résidé plusieurs années, Lastman avait été métamorphosé par son ancien élève, comme le prouvent son tableau du musée de Haarlem et son eau-forte de *Juda et Thamar* (Bartsch, n° 74).

Amsterdam était donc bien attirant pour les jeunes peintres, surtout pour ceux qui, comme van der Meer de Delft, étaient déjà initiés au génie de Rembrandt. Ayant perdu Fabritius, van der Meer dut avoir le désir d'admirer de près le type sur lequel s'était formé si vite son premier maître. Il me paraît certain qu'après le désastre de 1654 il alla travailler à Amsterdam, chez Rembrandt? Je n'en ai aucune preuve écrite, pas plus qu'à l'égard de Fabritius, mais je m'en assure par une foule de signes qui élèvent cette présomption jusqu'à l'évidence.

D'abord, il est facile de constater l'analogie intime de plusieurs peintures de Vermeer avec le style et l'inspiration de Rembrandt. Son grand tableau du musée de Dresde, quatre figures de grandeur naturelle, et portant, au-dessous d'une signature en toutes lettres, la date 1656 (la première que nous connaissions sur ses œuvres),

Meer  
1656

est absolument rembranesque, comme composition, comme caractère, comme dessin et comme couleur.

La scène se passe sur une espèce de terrasse ou de balcon, à la tombée de la nuit. Contre la balustrade, une table à gros tapis de laine brochée de dessins rouges et jaunes sur fond gris. C'est le premier plan du tableau, ainsi que dans les *Syndics* de Rembrandt, au musée d'Amsterdam. En arrière de la table, à droite, est assise une jeune femme, vue jusqu'à la coupure de la taille, presque de face. Délicieux visage, charmante physionomie sous une grande cornette blanche. Le corsage et les



manches sont du jaune citron, très-empâté et aujourd'hui émaillé, comme le jaune de la tunique du lieutenant dans la *Ronde de nuit*. Petit col blanc rabattu sur le haut du corsage, un peu entr'ouvert. De la main gauche elle tient une coupe de forme antique, appuyée sur la table, près d'un gentil pot en grès, à linéaments bleus, et avec une anse. Son bras droit est avancé, et la main s'ouvre nonchalamment pour recevoir une pièce d'or que lui présente un homme debout derrière elle, un peu penché sur elle, et la main posée à plein sur l'avant du corsage jaune. Il a un pourpoint rouge camélia, du ton affectionné par Rembrandt et qu'on admire dans le manteau de Jan Six, à la galerie Six van Hillegom. Un chapeau de feutre gris, à larges bords, avec des plumes vertes et jaunes, ombrage sa tête; ses longs cheveux pendent sur son épaule droite. Costume et tournure des raffinés du temps.

Tout à fait à gauche, un autre homme, assis et vu presque de dos, retourne sa tête souriante, également ombrée par un grand chapeau noir, un peu retroussé en avant. Pourpoint noir, collerette rabattue et richement dentelée en guipures, manches à crevés. De la main droite il tient une guitare, de la gauche un hanap de vin. Son manteau est jeté négligemment derrière lui sur la balustrade.

Entre les deux hommes, une tête de vieille femme, encapuchonnée de noir, se penche en souriant, avec une curiosité avide, pour voir si la belle courtisane accepte l'offrande de l'amoureux à chapeau empanaché.

Le naturel des attitudes, la sincérité profonde des expressions, la force et l'harmonie de la couleur, l'audace des tons francs avec des dégradations prodigieuses de clair-obscur, la pose de la pâte ferme dans les lumières, les frottis transparents dans les ombres, la puissance et la bizarrerie de l'effet, c'était Rembrandt qui enseignait ces secrets-là!

Ah! quel chef-d'œuvre! et qui ne perd point à être placé juste au-dessus d'un chef-d'œuvre de Rembrandt, du fameux tableau où il s'est représenté assis et riant, tenant sur ses genoux sa jeune femme Saskia, et levant en l'air un long vidercome plein de vin.

Cette date 1656 est significative, et il faut remarquer, de plus, que van der Meer n'a jamais fait d'autre tableau avec plusieurs figures de grandeur naturelle; du moins, nous n'en connaissons pas d'autre absolument authentique. Pour moi, je tiens que cette *Courtisane* du musée de Dresde a été peinte à Amsterdam, tout près de Rembrandt.

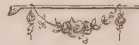
Un autre tableau de van der Meer qui accuse encore l'influence directe de Rembrandt, c'est le *Géographe* tenant de la main droite un compas, de la galerie Pereire. On dirait presque une copie du docteur *Faustus*, dont la précieuse eau-forte, sans date, doit être, à mon avis,

d'environ 1650 à 1655. Même pose du personnage, la tête relevée vers la lumière qui vient par une fenêtre mystérieuse; même caractère étrange et poétique. Signé :

Meer

La plupart des peintures de van der Meer révèlent d'ailleurs l'enseignement rembranesque à un degré de puissance qui ne saurait avoir été communiqué de seconde main et par l'intermédiaire de Fabritius. Ses bleus pâles, ses verts bronzins, comme ses jaunes citron et ses rouges camélia, van der Meer les tient de Rembrandt. C'est de Rembrandt qu'il tient sa manie des fenêtres, par où ses intérieurs s'éclairent d'une lumière si juste et si vive, — et ses beaux tapis d'Orient rudement empâtés, et ses physionomies si expressives, et sa naïveté profondément humaine. Comme paysagiste, il adhère également à Rembrandt, et il n'est pas étonnant que plusieurs de ses paysages aient été souvent attribués à Philip Koninck, par exemple le *Cottage*, de la galerie Suermondt, et le petit paysage qu'on a vu à l'Exposition rétrospective. Sa *Liseuse*, du musée de Dresde, achetée primitivement comme Rembrandt, n'a-t-elle pas été attribuée aussi à un autre élève de Rembrandt, à Govert Flinck, et même gravée sous le nom de Flinck par Riedel ?

Cette ressemblance de van der Meer avec l'école de Rembrandt est surtout notable, si l'on étudie la génération de jeunes peintres qui entouraient Rembrandt à l'époque où van der Meer devait être à Amsterdam, c'est-à-dire vers 1655.



C'est après 1650 que s'éduqua autour de Rembrandt cette nouvelle génération d'artistes, dont Nicolas Maes est le principal représentant.

Nicolas Maes était né la même année que van der Meer, en 1632, à Dordrecht, où, cinq ans auparavant, était né Samuel van Hoogstraeten, qui, lui aussi, tout jeune, et après la mort de son père, en 1640, avait étudié chez Rembrandt.

En sa première période rembranesque, Nicolas Maes est un peintre excellent. Nous avons noté, dans le second volume de nos *Musées de la Hollande*, la plupart de ses chefs-d'œuvre : la *Jeune fille à la fenêtre*, du musée d'Amsterdam ; la *Laitière*, de la galerie van Loon ; la *Fileuse*, du musée van der Hoop, et celle de la collection Dupper, à Dordrecht ; la



vieille *Liseuse*, du musée de Bruxelles; les deux tableaux de la *National Gallery*, datés 1654 et 1655; la *Femme descendant un escalier*, de la galerie de Buckingham Palace, datée 1655; la *Couseuse*, de Bridgewater Gallery; la *Femme endormie près du berceau de son enfant*, de la collection Baring; l'*Écouteuse*, datée 1656, et la *Dentellière*, de la collection Labouchère; le *Portrait d'homme*, de la galerie d'Arenberg, daté 1656; le *Toast*, de la galerie Six van Hillegom, daté 1657; le superbe portrait de *Vieille femme*, aujourd'hui chez M<sup>me</sup> Evans Lombe, à Paris, etc.; toutes peintures qui rappellent à la fois Rembrandt et van der Meer, et dont les dates, de 1654 à 1657, se réfèrent à l'époque où van der Meer devait être à Amsterdam, et où lui-même a peint son tableau de Dresde, 1656, qu'on prendrait volontiers pour un Maes, et presque pour un Rembrandt.

Nicolas Maes a travaillé dans l'intimité de l'atelier de Rembrandt, c'est démontré — par les *papiers*, même sans le témoignage de ses tableaux. Mais voici un autre artiste, dont les attaches à l'atelier rembranesque ne sont prouvées que par certaines de ses œuvres, — un grand artiste, Pieter de Hooch, qui a dû être, avec Nicolas Maes, un des camarades de van der Meer à Amsterdam.

La biographie de Pieter de Hooch est encore ténébreuse. « Il *florissait* vers le milieu du *xvii<sup>e</sup>* siècle, » dit seulement le catalogue du Louvre. Tous les anciens biographes donnent 1643 comme date de sa naissance; mais, d'après plusieurs dates de ses tableaux, il est probable qu'il est né vers 1630. M. Christiaan Kramm, dans sa *Suite à Immerzeel*, s'appuyant sur une note du *Nederlansche Kunstspiegel*, propose 1628. Quel malheur que le petit portrait du musée d'Amsterdam, qui est censé le portrait de Pieter de Hooch peint par lui-même, ne porte pas une date à côté du monogramme PDH entrelacés et de la mention *Ætatis 19!*

La première date que nous connaissons sur ses peintures est celle d'un tableau de la galerie Robert Peel : Effet de plein air : une cour dans laquelle descend une femme donnant la main à une petite fille; par un corridor à gauche s'en va une autre femme. Signé *P. D. H. A° 1653*. Un second tableau de la même galerie, avec quatre figures, est signé des mêmes initiales, mais sans date.

Puis viennent deux tableaux, extrêmement significatifs, de la galerie Suermondt : l'un, *Intérieur d'un édifice en ruine*, offre exactement le même monogramme que le portrait du musée d'Amsterdam, la boucle du P attachée au premier jambage de l'H, et s'enflant par en bas comme une indication de D. Cette peinture, longtemps attribuée à Rembrandt,

pourrait vraiment être prise pour une étude d'après nature par Rembrandt. Le pendant porte la signature entière *P Hooch f.* (le P également en monogramme avec l'H) 1656.

Quand on a vu ces deux tableaux de la galerie Suermondt, impossible de douter que Pieter de Hooch n'ait travaillé chez Rembrandt.

1656! encore la date de la *Courtisane* de van der Meer, et la date de plusieurs tableaux de Nicolas Maes.

Puis viennent beaucoup de dates 1658, avec la signature par les initiales P. D. H., notamment sur les deux tableaux exposés à l'Exhibition rétrospective, un *Intérieur de maison hollandaise*, à M. Isaac Pereire, et un autre *Intérieur* (à W. Bürger) où l'on voit, accroché au fond d'une enfilade de pièces, un petit tableau de Terburg avec une femme en robe de satin blanc. Rathgeber cite quatre tableaux, et M. Waagen trois, avec cette même date 1658. C'est l'époque la plus productive de la vie de Pieter de Hooch, et peut-être sa meilleure. La dernière date que je connaisse sur ses tableaux est 1670. Mais il doit avoir travaillé plus longtemps, et la date de sa mort est inconnue.

Ces tableaux dont nous avons cité les dates, et même presque tout l'œuvre de Pieter de Hooch, outre qu'ils témoignent d'une étroite adhérence à Rembrandt, ont un tel accord avec les peintures de van der Meer, qu'on pourrait hésiter souvent entre les deux maîtres. Leurs inventions, leurs sujets, l'agencement et la tournure de leurs personnages, la simplicité de leur dessin, la tonalité de leur coloris, et surtout la magie de leur lumière, tout est presque identique. L'un et l'autre sont arrivés quelquefois, dans des figures féminines, à un épanouissement de gaieté que Jan Steen lui-même, le grand mime du rire, n'a pas égalée. Comparez la *Dame rieuse* de Pieter de Hooch, n° 224, au Louvre, avec la *Fillette qui rit* dans le tableau de M. Double, exposé aux Champs-Élysées, ou avec la *Coquette* du musée de Brunswick.

On peut s'étonner que les Hobbema aient été pris longtemps pour des Ruisdael; car Hobbema et Ruisdael se différencient l'un de l'autre par des signes assez marqués, quand on les connaît bien tous les deux. Mais il n'est pas surprenant que van der Meer et de Hooch aient été confondus ensemble, — toujours au profit du dernier! Malgré ma passion, à laquelle je dois de connaître assez bien van der Meer, je balance encore sur l'attribution de tableaux très-importants.

Par exemple, je crois, sans pouvoir jusqu'ici le prouver, que le superbe tableau de la galerie François Delessert, porté au catalogue sous le nom de Pieter de Hooch (n° 34 de Smith, également comme de Hooch), est un van der Meer. N° 84 du catalogue Delessert : « Pierre de Hooge,



né en 1643, élève de Berghem. — *Intérieur d'une chambre*. — Sur la droite du tableau, un homme et une femme assis devant une table ; près d'eux, une chaise derrière laquelle un homme est vu debout, vêtu de blanc, la tête couverte de son chapeau, tenant sa pipe, paraissant regarder une servante qui, placée tout à fait à gauche et de profil, s'occupe à verser un verre de vin. Le fond est occupé par un lit et par une grande carte représentant la vue d'une ville... Tout ce tableau est éclairé par une croisée qui ne donne de lumière que par sa partie supérieure. *C'est un des plus beaux tableaux de ce maître.* » Ajoutez un portrait en buste accroché au mur pâle. Le corsage de la femme assise est jaune citron. La servante debout, en caraco grenat bordé d'hermine, jupon bleu foncé, rappelle la *Laitière* de la galerie Six à Amsterdam, et sa forme se reflète derrière elle dans les vitres de la fenêtre inférieure, particularité qu'on remarque dans la *Liseuse* du musée de Dresde. — Tout cela est bien vermeerisque !

Par exemple, la *Promenade*, de l'Académie de Vienne, — un autre chef-d'œuvre ! — n'est-elle point de Pieter de Hooch, à qui elle est encore attribuée ? MM. Waagen, Suermondt, Mündler, affirment van der Meer. Je le crois bien aussi, mais je n'en suis pas absolument sûr, n'ayant pas, comme appui de certitude, la garantie d'une tradition ou d'une signature authentique. Ce tableau, de même que celui de la galerie Delessert, n'offre plus aucune trace de signature, ce qui, d'ailleurs, donne à supposer que le nom de Vermeer aura été effacé, ainsi qu'il est arrivé si souvent lorsque, par des raisons quelconques, une attribution fallacieuse fut substituée à la véritable.

En ce cas-là, de fausses signatures Pieter de Hooch furent souvent ajoutées, parfois même sans qu'on prit la peine d'enlever les signatures de Vermeer. J'ai vu ainsi trois ou quatre tableaux avec la double signature : entre autres l'*Intérieur de béguinage*, que j'ai exposé aux Champs-Élysées, et, ce qui est plus bizarre, un des principaux chefs-d'œuvre de Vermeer, l'*Intérieur de son atelier*, avec son propre portrait, de la galerie du comte Czernin à Vienne. Le catalogue de la galerie porte : « N° 75. Peter van Hooghe, né vers 1643 en Hollande. — L'artiste, assis à son chevalet, dans son atelier, occupé à peindre d'après un modèle de femme vivant. » Une signature *P. de Hooch* s'étale sur le barreau du tabouret ; quoiqu'elle soit assez ancienne, il n'est pas très-difficile de voir qu'elle est fausse, outre que la peinture, cette fois, accuse Vermeer avec la plus grande évidence et sans confusion possible. Aussi, en cherchant bien, trouve-t-on, sur le bord inférieur de la grande carte géographique accrochée au fond de l'atelier, et dans un ton neutre qui se perd

parmi les inscriptions et les dessins de la carte, une magnifique signature entière <sup>1</sup> :

I Vc̃r. Meer

qui peut-être aura échappé à l'œil du faussaire signant de Hooch.

Quant aux van der Meer, avec ou sans signature, attribués à de Hooch, c'est chose commune. La *Liseuse*, du musée de Dresde, celle précisément qui avait été achetée comme Rembrandt et gravée comme Flinck, elle était cataloguée jusqu'en 1862 : « Pieter de Hooghe, élève de Nicolas Berchem, né en 1643, » et, dans l'*Histoire des peintres de toutes les écoles*, on la trouve encore gravée en bois sous le nom de Pieter de Hooch. Le délicieux tableau que j'ai acheté en Angleterre pour M. Double, *un Soldat et une fillette qui rit*, est arrivé de Londres avec son inscription *P. de Hooch* sur la bordure. Ainsi de la plupart des van der Meer que j'ai retrouvés en Angleterre et en Allemagne.

En vérité, van der Meer et de Hooch ont été compagnons intimes. Où donc? A Amsterdam, près de Rembrandt.



A cette même époque, et dans le même groupe, durent travailler quelques artistes qui ressemblent à la fois à Pieter de Hooch et à Vermeer : par exemple Hiob (Job) Berckheijden, né probablement en 1628, la même année que Pieter, et qui a laissé, outre ses vues de monuments, des compositions familières, telles que la *Courtisane*, malheureusement brûlée dans l'incendie du musée de Rotterdam, une *Partie de cartes*, de la collection Viardot, etc. ; toujours avec de vifs effets de lumière et des murs pâles sur lesquels s'enlèvent les personnages ; par exemple Bourse, maître presque inconnu hors de la Hollande, et dont les tableaux, ainsi que ceux de Vermeer, sont généralement attribués à de Hooch. Je connais de lui une peinture signée *L. Bourse*, 1656. Encore même date que le grand Vermeer de Dresde, que les de Hooch et les Maes précédemment cités.

Une remarque toute neuve, je pense, même pour les chercheurs

4. Il manque à notre *fac-simile* de cette signature un point au-dessus du premier jambage de l'M. Ce point fait du premier jambage un I (Ian) ; le V inférieur signifie *Ver* ou *Van der*. Soit : Ian Vermeer.



hollandais, c'est que Metsu se rattache aussi à l'école de Rembrandt et à la triade Maes, de Hooch, Vermeer.

Il convient d'abord de restituer les dates de sa naissance et de sa mort, 1615-1658, erronément inscrites dans le catalogue du Louvre, dans la plupart des catalogues de l'Europe et dans les biographies. M. Rammelman-Elsevier a prouvé, dans le *Navorscher*, que Metsu est né en 1630, presque en même temps que Vermeer et de Hooch; et, par la découverte de plusieurs de ses tableaux, datés 1661, 1665 et 1667, nous avons prouvé qu'il fallait reculer jusqu'après 1667 la date de sa mort.

Le 13 mars 1648, Gabriel Metsu, âgé de dix-huit ans, payait 1 florin 10 stuivers pour son entrée dans la confrérie des peintres de Leyde, sa ville natale (Registre de la guilde, aux archives de Leyde). Peu après, mettons 1650 à 1652, il vint à Amsterdam, et ses premiers tableaux trahissent l'influence de Rembrandt, comme sujets, comme style et comme pratique.

J'ai acheté en Angleterre une assez grande peinture de lui, très-singulière, signée en pleine pâte durcie comme un émail : *Abraham renvoyant Agar*, figures mi-grandeur naturelle; c'est presque une copie de l'eau-forte de Rembrandt. L'Abraham est enturbané, l'Agar a un jupon rouge, dans les tons de Rembrandt et de Maes; il y a le petit garçon, le chien, la rivale qui paraît à la fenêtre, etc. La *Femme adultère*, n° 290, au Louvre, est aussi du même style, avec un pharisien à turban et à draperie rouge, et des figures d'une proportion inusitée dans les tableaux postérieurs de Metsu. Le catalogue de M. Villot indiquant que cette *Femme adultère* est signée et datée 1653, j'ai obtenu de M. Reiset la faveur de voir de près cette signature, qui se trouve absolument identique à celle de mon *Abraham*. D'autres tableaux, comme celui du musée de La Haye, allégorie de la *Justice*, appartiennent encore à cette période primitive.

En voici un qui démontre assez clairement l'adhérence de Metsu à l'entourage de Rembrandt : c'est le tableau qui, de la galerie Backer à Amsterdam, passa dans la collection de feu M. Stevens, de la rue Neuvede-Luxembourg; portrait de Uytenbogaerd, en bonnet rouge, assis devant une table à tapis rouge, sur laquelle sont des pièces d'or et un coffret à bijoux; à droite, s'avance de profil une femme en jupon vert et caraco brun, et portant au bras un panier, — la femme de Metsu, suivant une tradition hollandaise, qui rattache à ce tableau je ne sais plus quelle mésaventure du peintre et de sa jeune famille. Toujours est-il que ce Uytenbogaerd est le personnage dont Rembrandt a laissé le portrait dans

sa belle eau-forte intitulée le *Receveur de rentes*, et que la peinture de Metsu, signée dans la même forme que l'*Abraham* et que la *Femme adultère*, est datée 1654.

Notez que dans les signatures de ses charmantes *Conversations*, très-différentes de ses tableaux rembranesques, le G et l'M ne sont plus liés en monogramme, l'initiale du prénom et celle du nom étant séparées par un point, le prénom Gabriel étant même parfois écrit tout entier, comme dans le petit chef-d'œuvre de la galerie de Pommerfelden, où les lettres sont microscopiques. Ajoutez que, dans les dernières années de sa vie, Metsu écrit souvent son nom avec un *e* final, par exemple dans la *Femme debout*, datée 1667, à la galerie van Loon.

A présent, voici un autre tableau qui confirme que, vers cette époque 1653-1656, Metsu, sectateur de Rembrandt, devait être en relation avec les amis de Hooch, Maes et Vermeer. A la vente du prince Radziwill, Paris, mars 1866, il y avait un tableau catalogué Metsu, n° 78 : « Intérieur de cour d'une maison hollandaise. Un cavalier tend un verre à une servante. Nombreux accessoires. Signé. » La vue était encadrée, en haut par un berceau de vignes, en bas par une espèce de balustrade, sur laquelle étaient déposées des draperies et une épée. On remarquait plus loin deux statuettes, une riche aiguière d'argent sur un plateau, etc. Le tout si amplement peint, si prodigieusement lumineux pour Metsu, qui n'a guère fait « de plein air, » que les raffinés de l'hôtel Drouot nommaient, au premier coup d'œil, Pieter de Hooch. Pour moi et un de mes amis, nous nous disions mystérieusement : Van der Meer, de Delft ! Cependant, l'indication d'une signature par le catalogue me tourmentait, et le tableau était placé si haut qu'on voyait seulement l'effet général. Enfin, montant sur des tables, et reconnaissant encore de près la touche, la couleur, tous les signes de Vermeer, je pus néanmoins constater l'authenticité de la signature Metsu, — la même que sur l'*Abraham* et sur la *Femme adultère*, en grosses lettres, avec le G en monogramme sur l'M. A la vente publique, le tableau, poussé par M. le marquis de Grammont et par moi, fut racheté par le général, frère du prince Radziwill, une somme assez forte. Je regrette bien maintenant de l'avoir lâché, car il prouve irrécusablement l'analogie et sans doute la liaison de Metsu, en sa période primitive, avec van der Meer et Pieter de Hooch.

Peut-être y a-t-il encore des Vermeer égarés sous le nom de Metsu.

Bien plus, Terburg lui-même, qui est d'une génération antérieure, et qui touchait presque à la cinquantaine vers 1655, puisqu'il était né en 1608, Terburg, à son retour en Hollande, après avoir peint le fameux *Congrès de Münster* et voyagé en divers pays, semble avoir un peu mo-



difié alors sa manière dans le sens de la jeune pléiade. A l'Exposition rétrospective, on trouvait que les fonds du grand et beau Terburg, signé et daté 1655, *Intérieur d'une pharmacie à Deventer*, appartenant à M. Double, ressemblaient à Pieter de Hooch. Le tableau du Louvre, *Leçon de musique*, signé et daté 1660, a pour fond une carte géographique, ce qui était la manie de Vermeer. Des tableaux, reconnus aujourd'hui pour être de van der Meer, ont passé sous le nom de Terburg dans quelques ventes du XVIII<sup>e</sup> siècle : par exemple la *Lettre*, de la collection Dufour à Marseille, dans les ventes Blondel de Gagny, 1776, et Poullain, 1780. Je croirais volontiers aussi qu'un tableau du musée de Vienne, dans le « cabinet vert, » *Jeune femme pelant une pomme pour un enfant*, catalogué Terburg, est un van der Meer. Cette figure de femme assise est coupée à mi-jambes, ce qui était encore une manie de Vermeer. Cape noire, enveloppant la tête et couvrant la poitrine, caraco citron bordé d'hermine, jupon gris perle. L'enfant qui la regarde a un chapeau à plumes. A gauche, sur une table à tapis bleu clair, un saladier plein de pommes (comme dans la *Liseuse* du musée de Dresde) et un flambeau en argent. Au coin, à droite, un panier avec un coussin et un linge blanc. Sur le fond gris pâle, une carte géographique. Que de ressemblances avec Vermeer, par la composition et par la couleur ! Et point de signature, quoique Terburg signât toujours de son nom ou de son monogramme. La signature de Vermeer aurait-elle été effacée ?

On pourrait encore rattacher bien d'autres peintres à la triade travaillant, selon moi, chez Rembrandt dans les années qui précèdent immédiatement sa ruine en 1656. Mais ces artistes, tels que Ochtervelt et Coedijk, par exemple, semblent s'être produits un peu plus tard.



Si ma présomption est justifiée : que van der Meer, après avoir perdu, en 1654, son maître Fabritius, a été chercher à Amsterdam l'initiation directe chez Rembrandt, en compagnie de Nicolas Maes, de Pieter de Hooch, de Gabriel Metsu et autres, combien de temps y sera-t-il resté ? Peut-être seulement jusqu'à la retraite de Rembrandt sur le Rosengracht, à la fin de 1656. Deux ans ? Et quels sont ses tableaux exécutés à cette époque ? La *Courtisane* de Dresde, comme l'indiquent sa date et son style ; peut-être le *Géographe au compas* (de la galerie Pereire), imité du *Faustus* de Rembrandt ; peut-être la *Laitière* (de la galerie Six),

peinture d'une puissance extraordinaire et tout à fait rembranesque; peut-être le *Soldat et la fillette qui rit* (de la galerie Double), où l'on retrouve la vaillante exécution de la *Laitière* : même pâte grainée, rugueuse, avec de vifs accents en saillie; peut-être la Tête de femme, grandeur naturelle, de la galerie d'Arenberg; peut-être... Mais de tout cela je ne sais rien avec certitude. *Peut-être* sera-t-il resté plus longtemps à Amsterdam, et, si la *Nature morte* du musée de Vienne, datée 1659, est de lui, elle pourrait bien encore avoir été peinte dans la grande ville, sous une influence quelconque d'un entourage très-mêlé.

Ce qu'il y a de sûr, c'est que van der Meer était rentré à Delft en 1660, et qu'en 1661 il était un des six chefs (*hoofdman*) de la guilde de Saint-Luc, de cette ville, avec Anton Palamedes, Cornelis Holsteijn et autres. Mon ami M. Cremer a copié exactement cinq signatures autographes, — Joannes Vermeer,

*Joannes vermeer 1662*

sur des pièces authentiques détachées des registres de cette corporation et rassemblées, avec d'autres documents inédits, dans un gros in-folio conservé à Delft.

De l'année suivante, 1663, nous avons un témoignage inattendu et précieux. M. de Monconys, conseiller du roi et attaché à de très-hauts personnages, fit à cette époque des voyages en Italie, puis en Angleterre et dans les Pays-Bas. Grand amateur de peinture, et encore plus entiché d'alchimie et de secrets magiques, partout où il passe il visite, outre les princes et les ambassadeurs, tous les savants et nécromanciens, tous les fabricateurs d'objets d'art et tous les peintres. Véritable *curieux* et bon gentilhomme, bien patronné, il a laissé des notes très-intéressantes dans le *Journal de ses voyages*, publié par son fils.

A Rome, il avait vécu familièrement avec *Monsieur* Poussin et avec les autres artistes alors célèbres. En Angleterre, dans les Flandres, il visite pareillement tous les hommes notables dans le grand monde, dans la science et dans les arts.

En Hollande, voyageant à petites journées, en barque souvent, le long des canaux, ou à cheval ou en carrosse, il voit la plupart des villes, et dans toutes les villes les peintres renommés : à Leyde, Gerard *Dau* et *Mirris* (Dov et Frans Mieris); à Rotterdam, Anton Delorme, le peintre de perspective, et autres; il est lié avec Otto Marseus, Helt Stocade, etc., etc. Il cite les prix des tableaux : une *Femme évanouie*, de « Mirris; »

1,200 livres! une seule figure de « Dau, » 600 livres! C'étaient là des sommes, à cette époque! et, relativement, Meissonier ne vend pas plus cher aujourd'hui.

« A Delphes (*sic*), écrit-il, le 11 août 1663, je vis le peintre *Vermer*, qui n'auoit point de ses ouurages : mais nous en vîmes un chez un bou-langer, qu'on auoit payé six cens liures, quoyqu'il n'y eust qu'une figure, que j'aurois creu payer de six pistoles. » (*Journal des voyages de M. de Monconys*, seconde partie : Angleterre et Pays-Bas. Lyon, 1676, p. 149.)

M. de Monconys aimait la peinture *finie*; « Mirris et Dau » étaient ses peintres d'affection. Mais, s'il estimait Vermeer six pistoles, nous sommes heureux qu'il constate du moins que ce tableau d'une seule figure se vendait 600 livres, le même prix qu'un Gerard Dov.

Mon jeune van der Meer, déjà célébré, à l'âge de vingt-deux ans, par les poètes, avait donc assez bien fait sa position, puisque, à trente ans, il est à la tête de sa guilde locale, et que ses tableaux lui sont enlevés aux plus hauts prix qu'on payât alors. Rembrandt lui-même n'était pas si cher que « Dau et Mirris. »

Cette vogue des tableaux de van der Meer, qui, à mon sentiment, est plus grand peintre que Dov et Mieris, dura longtemps, ainsi que sa renommée en Hollande. Au XVIII<sup>e</sup> siècle, ses tableaux, dans les ventes hollandaises, atteignaient souvent 600 florins. La *Laitière*, vendue d'abord 175 florins en 1696, monte à 320 florins en 1701, à 560 en 1765, à 1550 en 1798, à 2125 (?) en 1813, pour M. de Vinter, de qui la tient M. Six van Hillegom, le propriétaire actuel. Si elle passait dans une grande vente à Paris, telles que furent les ventes Pourtalès, van Brienon et de Morny, elle atteindrait certainement 20,000 fr., 30,000 fr., ou davantage. Et combien se vendraient les chefs-d'œuvre de la galerie Czernin et du musée de Brunswick?

Chose singulière! au XVIII<sup>e</sup> siècle, Pieter de Hooch n'était pas autant estimé que Vermeer, puisque, dans le catalogue Walraven, Amsterdam, 1765, un tableau de Pieter de Hooch est vanté comme « approchant du fameux Delftsche van der Meer. » Ailleurs, on trouve le Delftsche sur le même rang que Dov, Metsu et Egdon van der Meer, alors très-recherché. Comment est-il donc arrivé que les œuvres et le nom d'un artiste longtemps « fameux » soient tombés dans l'oubli, du moins hors de la Hollande, et qu'il ait été absorbé par de Hooch!

Après 1663, nous n'avons plus guère d'indications biographiques, si ce n'est la note de van Bleijswijck constatant que Vermeer vivait toujours dans sa ville natale en 1668, lorsque parut la *Description de Delft*. Entre ces deux dates nous trouvons seulement une date de tableau, 1665, sur



le *Géographe à la sphère*, de la galerie Pereire; encore ces chiffres sont-ils peu distincts, et la peinture elle-même n'est pas de la haute qualité.

Il paraît aussi que le *Géographe*, gravé d'après Lebrun, et qui a passé en vente publique chez Christie, Londres, 1863, porte, après la signature entière, une date en chiffres romains, MDCLXVIII. Je n'ai pas vu ce tableau; mais, d'après la gravure, et d'après la description que m'a donnée M. Mündler, il diffère du *Géographe* de la galerie Pereire, lequel a la main *gauche* posée sur une sphère, au lieu que le *Géographe* de Lebrun pose sa main *droite*. Dans celui-ci, la lumière d'une fenêtre éclaire le personnage et les accessoires, tandis que, dans l'autre, la pièce, sans ouverture, est assez sombre, ce qui est rare chez Vermeer. Le modèle paraît être le même dans les deux tableaux; mais son ample robe de chambre est bleue dans l'un — et grise dans l'autre. On sait d'ailleurs que Vermeer a peint deux paires d'*astrologues* ou de *mathématiciens*, comme les appellent plusieurs catalogues de ventes anciennes. Voici déjà les deux de la galerie Pereire et celui de Lebrun. Reste à trouver le quatrième, qui pourrait être le tableau appartenant à M. Neven, de Cologne, bien qu'il nous semble une répétition, ou même une ancienne copie, du *Géographe au compas*.



C'est dans cette période, — de 1660 à 1670, — que van der Meer dut produire la plupart de ses œuvres excellentes, aussi fortes et peut-être plus fines que celles de son époque rembranesque. Mais combien peu de ses peintures sont datées! Néanmoins, à défaut de dates inscrites sur ses tableaux, divers signes peuvent aider à leur classement chronologique : l'identité de certains modèles, certaines analogies dans les sujets ou dans l'exécution, le costume et les modes, qui changèrent vers le dernier tiers du xvii<sup>e</sup> siècle, etc.

Puisqu'il s'est représenté lui-même dans son atelier (galerie Czernin), et que nous savons la date de sa naissance, nous pouvons, d'après l'âge apparent du personnage, conjecturer la date approximative de cette peinture. Il y a cependant une petite difficulté : cet original s'est représenté de dos, et il ne montre absolument rien de son visage. Croyez-vous qu'on puisse deviner l'âge de quelqu'un qu'on voit par derrière? Pourquoi pas? — à peu près? Je me risque à deviner qu'il a une trentaine d'années, et que la peinture doit être d'environ 1665. Voici, du



JEUNE FEMME QUI SE PARE, PAR VAN DER MEER DE DELFT.

(Collection de M. W. Burger.)

reste, la description de ce chef-d'œuvre, qui marquerait, au Louvre et dans tous les musées, en première ligne de l'école hollandaise :

L'artiste est assis sur un tabouret de bois, devant son chevalet et une toile presque vierge. Sa longue chevelure ébouriffée, couleur châtain, tombe sur ses larges épaules. Quel gaillard ! Il a quelque chose du Rembrandt aux cheveux touffus et à la forte encolure. Il porte une toque noire, un corsage noir, à crevés laissant passer des touffes de chemise blanche ; haut-de-chausses en velours noir, bas rouges et, par-dessus, des bas blancs qui se renversent et flottent sur des souliers noirs, de forme « Molière. » La main gauche tient un appui en bois noir, terminé en haut par une boule rouge. De l'autre main, il peint la couronne en feuilles de laurier, qui orne la tête de son modèle : jeune fille debout, le corps de profil à gauche, la tête retournée de face, les yeux baissés ; expression naïve et fière. C'est la même charmante *Femme qui rit* dans le tableau de Brunswick, et qui joue du clavecin dans le tableau de Pommersfelden. Ici, elle pose une Renommée, car elle tient de la main droite une longue trompette en cuivre ; ou peut-être une Victoire, comme l'indiquerait sa couronne de laurier. De la main gauche, elle presse contre son sein un livre à reliure jaune. Elle est drapée de bleu tendre, sur un jupon gris, bordé de noir. En avant, de ce côté gauche, une table, sur laquelle un cahier de dessins, une tête en plâtre, et des étoffes d'une belle couleur ; un grand rideau en épaisse tapisserie tombe de haut en bas ; tout à fait au premier plan, une chaise en velours et à clous dorés. Du côté droit, en arrière du chevalet, une chaise en velours grenat est appuyée contre le mur pâle, auquel est appendue une grande carte géographique, illustrée de vingt Vues de villes à l'entour, et portant au sommet, en lettres romaines, l'inscription : NOVA ET ACCURATA XVII PROVINCIARUM DESCRIPTIO, etc. Un lustre très-riche, accroché au plafond, bigarre le haut de la carte. Le parquet est en dalles blanches et bleues. La toile, haute de 4 pieds 4 pouces, a 3 pieds 8 pouces de large ; la figure principale, environ 2 pieds de proportion. Nous reproduisons la signature authentique, inscrite au bas de la carte :

I Vcr. Mccr

La conservation de ce tableau est extraordinaire. L'ampleur de l'exécution dans le rideau et dans la grande chaise en velours grenat rappelle encore Rembrandt. Cette chaise est la même que celle de la *Jeune femme qui se pare*, exposée aux Champs-Élysées. La pâleur du lambris est aussi







du même ton que les fonds de cette peinture et de la *Jeune femme au clavecin*, exposée à la même exhibition. Le torse de la jeune fille en Renommée se modèle sur le coin de la carte géographique; autre manie, qui étonne dans la *Guitariste* de la collection Cremer, dans la *Liseuse* du musée van der Hoop, dans la *Jeune femme au clavecin*, dont les têtes ressortent sur un angle de carte ou de tableau pendu au lambris. La qualité des noirs dans le costume de l'artiste est exquise; le bleu franc de la draperie du modèle est très-hardi. Aussi M. Waagen dit-il (*Manuel*, t. III, p. 27) : « La belle harmonie, la largeur et le moelleux de la touche révèlent ici une des plus superbes œuvres de la maturité de van der Meer. »

Le tableau de la galerie Czernin permet donc déjà de classer vers la même date la *Coquette* du musée de Brunswick, que nous avons décrite dans le second volume de nos *Musées de la Hollande*, et la *Pianiste* de la galerie de Pommersfelden, puisqu'il semble que le même modèle de femme ait servi à ces trois compositions. Cette *Pianiste* de Pommersfelden a beaucoup d'analogie avec la *Jeune femme au clavecin* qui a été exposée aux Champs-Élysées. Mais, à Pommersfelden, la figure, tournée vers la gauche, est entière, au lieu d'être coupée à mi-jambes; la robe est bleu foncé, et le jupon jaune neutre; même espèce de capeline sur les épaules, mais bleu clair. Même fond gris perle, avec un grand tableau qu'on prendrait pour un Rembrandt; sur l'angle du cadre s'enlève aussi la tête de la jeune fille. Même fenêtre à gauche, avec un rideau. Le dessus du clavecin ouvert offre le même paysage dans le genre d'Everdingen. Au coin du bas, un violoncelle.

La *Pianiste* de Pommersfelden est encore sur sa toile et sur son châssis primitifs. Mêmes dimensions que la *Jeune femme au clavecin*, que la *Jeune femme qui se pare*, que le *Soldat et la fillette qui rit*, que la *Laitière*, que les *Liseuses* de Dresde et d'Amsterdam, et que la plupart des tableaux de Vermeer : 1 pied 8 pouces de haut sur 1 pied 5 pouces. Elle est attribuée, dans le catalogue, à *Jacob van der Meer*. Belle signature :

Meer

Van der Meer a fait de lui-même un autre portrait que celui de la galerie Czernin; c'est le n° 3 de la vente de 1696 : « Portrait de Vermeer, dans une chambre, avec beaucoup d'accessoires; peint par lui-même, extraordinairement bien; 45 florins. » J'ai retrouvé, sauf deux ou trois,



les vingt et un van der Meer de cette vente, mais jamais aucune trace de ce portrait précieux; à moins que ce ne soit un tableau, singulièrement ballotté depuis près d'un siècle! En 1780, alors encore sous le nom de *Vermeer*, il passe à La Haye en vente publique, où il est payé 480 florins. En 1785, à la vente van Slingelandt, sous le nom de *Pieter de Hooch*, il est payé 600 florins, et il est catalogué comme Pieter de Hooch, dans Smith, qui ajoute : « Ce tableau est peint dans la manière la plus lumineuse du maître. » En 1833, dans la vente Goll van Frankenstein, il est catalogué Nicolas *Coedyck*, et il est vendu 450 florins. Dans ces trois ventes célèbres, et sous ces trois attributions différentes, c'est bien le même tableau, avec description identique, dimensions égales, et jusqu'à la constatation des provenances! Acheté il y a quelques années en Hollande par un Anglais de mes amis, il m'est revenu sous son ancien nom de van der Meer, et il se pourrait que ce fût le portrait égaré depuis 1696.

La description de Smith (n° 8 de son catalogue de Pieter de Hooch) est très-exacte : « Intérieur d'une chambre. Un gentleman, en robe du matin, et debout devant une fenêtre, paraît occupé à son pupitre (*apparently engaged at his desk*), placé, ainsi qu'un livre ouvert, sur une table couverte d'un tapis. Un sac de voyage, une bourse et une carte géographique sont accrochés contre le mur. Un fauteuil et d'autres accessoires occupent le premier plan. » La robe de chambre est rouge, et le personnage, âgé d'environ trente ans, a de longs cheveux châtons, tombant sur ses larges épaules, comme dans le portrait de la galerie Czernin. Quel malheur qu'on ne puisse pas faire tourner la tête à l'artiste si occupé devant son chevalet, et le voir en face, pour s'assurer de sa ressemblance avec l'homme au pupitre!

Dans plusieurs tableaux; l'ajustement et la toilette des femmes indiquent aussi des dates approximatives. Les femmes coiffées en chaperons, la *Courtisane*, la *Laitière*, la *Fillette*, qui rit avec le soldat, la *Peseuse de perles* (collection de M. Casimir Perier), sont de la première époque. Les femmes coiffées — à la chinoise, — cheveux relevés sur le front, — la *Jeune femme qui se pare*, la *Guitariste* (collection de M. Cremer), peuvent venir un peu après. Les femmes coiffées avec des boucles de cheveux, — à la Grignan, — mode qui prévalut vers l'époque des invasions françaises, 1672, et qu'on retrouve jusqu'à la fin du siècle, sont postérieures : par exemple la dame vue de profil dans le tableau intitulé la *Lettre* (collection Dufour, à Marseille), la *Jeune femme au clavecin*, etc.

Les événements qui troublèrent la Hollande autour de 1672 eurent sans doute une funeste influence sur les arts et les artistes. Rembrandt avait bien fait de mourir un peu auparavant, en 1669. Les peintres de

Delft, comme de la plupart des autres villes, durent chômer un certain temps dans leurs ateliers. Que devint, en ces occurrences, van der Meer? quelles œuvres l'occupèrent plus tard, et jusqu'à sa mort? et quand mourut-il? Ici encore, les documents positifs manquent, et je ne connais plus de tableaux avec des dates ou des signes qui puissent y suppléer.



Van Eynden, comme nous l'avons dit, s'autorise de la fameuse vente lde 1696 pour rapporter à cette date la mort de van der Meer. On suppose, en effet, que ce fut la vente *mortuaire*, faite après le décès de l'artiste, parce que le catalogue commence par vingt et un tableaux de lui. Mais cependant Gerard Hoet enregistre simplement cette vente comme faite à Amsterdam le 9 mai, et sans aucun nom, bien que, dans tout le cours de son ouvrage, il ait le soin de mentionner les noms des propriétaires et les titres des catalogues.

A Amsterdam? pourquoi pas à Delft? Est-ce que Vermeer serait venu mourir à Amsterdam?

Et comment expliquer que tous ces tableaux se retrouvent dans son héritage, quand Monconys constate, en 1663, que l'artiste n'avait dans son atelier aucune de ses œuvres? Et précisément *la Laitière* et plusieurs autres peintures qui doivent être de son commencement seraient encore là, en 1696?

Le catalogue contient 134 numéros, parmi lesquels Rembrandt, une Tête (vendue 7 florins 5 stuivers!); Fabritius, *la Décollation de saint Jean* (vendue 20 florins!); serait-ce le grand tableau du musée d'Amsterdam, d'abord catalogué Rembrandt, puis Drost? Leonard Bramer, *la Femme adultère*; Jan Livens le vieux, deux paysages; ces peintures devaient convenir au sectateur de Fabritius et de Rembrandt. Mais voici qui est bien singulier : à côté de ces maîtres, à côté de Jan Steen, des Ostade, de Terburg, d'Everdingen, de Jacob van Ruidael, de Jan van Kessel, de Parcellis le mariniste, d'Adrien van de Velde et de Philip Wouwerman, d'Emmanuel de Wit, des Hondecoeter, de van Aelst, et des Flamands Jordaens, de Vos, Bregel, Teniers, etc., le catalogue renferme toute une série d'Italiens, quatre Vues de Rome, par Gasparus Witel (Vitelli), et des paysages « dans le goût du Poussin et du Guaspre », et des Hollandais italianisés, comme Both, Berchem, de Laar, Du Jardin, Pynacker, Thomas Wijck, Moucheron, etc. Quoi! le naïf Delftois avait des Bassano, Palma le vieux, Titien, Tintoret, Ribera, Dominiquin, Albane, Campidoglio, Mario de Fiori, et même Carlo Carlotti (Karel Lot?)!

Cette collection de tableaux italiens, ces Vues de Rome, et surtout ce Carlotti, ont fait soutenir longtemps à mon ami M. Cremer que la notice de Houbraken, sauf quelques confusions, devait s'appliquer au van der Meer de Delft et non au van der Meer d'Utrecht, que c'était notre van der Meer qui avait demeuré à Rome, où il avait pour camarades ce Carlotti précisément, et aussi Drost, l'élève de Rembrandt. J'avoue que j'ai été ébranlé un instant, et que mon van der Meer, tel que j'avais cru le voir, s'est trouvé alors couvert de ténèbres. Cependant, je me suis rassuré, en rapprochant deux dates authentiques, à savoir : que le van der Meer de Houbraken était doyen de la guilde d'Utrecht en 1664, et qu'au même temps mon van der Meer était doyen de la guilde de Delft. Jamais d'ailleurs je ne croirai que le van der Meer dont je connais la peinture ait habité l'Italie.

Nous nous plaçons, comme les chercheurs de bonne foi, à rassembler autour du sujet de notre étude toutes les difficultés et toutes les obscurités, pour les résoudre et les dissiper, si c'est possible, avec le concours des hommes qui s'intéressent à l'histoire de l'art. L'affaire de cette vente n'est pas claire, et il n'en ressort pas la pleine certitude que Vermeer soit mort en 1696, pas même que ces tableaux aient été délaissés par lui ; auquel cas, il serait encore assez inexplicable qu'un artiste si profondément original, et si pur sang hollandais, eût affectionné des Albane et des Guaspre. Je sais bien que, dans sa collection, Rembrandt avait des sculptures grecques et romaines, des dessins de Raphaël et de Michel-Ange, l'œuvre de Marc-Antoine, et des cartons pleins de gravures italiennes, mais je ne m'imaginer pas le peintre réaliste de la *Laitière* et de la *Vue de Delft* tourmenté par le Dominiquin, et je ne suis pas absolument sûr que cette collection, vendue en 1696, ait été la sienne.

Il faut donc que nos amis les archivistes et *curieux* de la Hollande nous débrouillent, par la découverte de pièces authentiques, cette date de mort du Delftois. Jusque-là, admettons seulement comme hypothèse que van der Meer de Delft serait mort en 1696, et par conséquent qu'il aurait vécu une soixantaine d'années, comme Rembrandt.

(La suite prochainement.)

W. BÜRGER.





# GRAMMAIRE DES ARTS DU DESSIN

ARCHITECTURE, SCULPTURE, PEINTURE

---

ANNEXE AU LIVRE TROISIÈME.

## GRAVURE.

### I.

A LA PEINTURE SE RATTACHE LA GRAVURE,  
QUI EST L'ART DE RETRACER EN CREUX SUR LE MÉTAL,  
OU EN RELIEF SUR LE BOIS,  
UN DESSIN DONT ON PEUT TIRER DES EMPREINTES.



GRAVER, c'est dessiner par incision dans un corps dur, pierre, bois ou métal; comme nous l'avons dit au chapitre consacré à la glyptique, ce genre de dessin est de toute ancienneté, puisqu'on en trouve tant d'exemples dans les hiéroglyphes égyptiens, sans parler des cachets que les citoyens de Babylone portaient avec eux, et de l'anneau d'Ulysse sur lequel était gravé un dauphin. Il suffit, au surplus, de jeter les yeux sur une monnaie antique pour y voir un type en relief produit par une gravure en creux, et une aire en creux produite par une gravure en relief. Ce n'est donc pas l'art de graver qui est une invention moderne; c'est uniquement l'art de tirer des impressions sur papier d'une gravure en bois ou en métal. En d'autres termes, c'est le mariage de la gravure avec la presse.

Comme il y a deux genres de gravure bien distincts, la gravure en relief et la gravure en creux, il y a aussi deux sortes d'impressions. La

gravure en relief qui se fait ordinairement sur bois, et qu'on appelle pour cette raison xylographique, est un dessin dans lequel les clairs sont creusés profondément, tandis que les ombres et les contours sont ménagés en saillie. Pour imprimer une gravure en bois, on passe sur la superficie un rouleau d'encre qui noircit seulement les parties saillantes du bois, et l'on obtient une empreinte sur papier, une *épreuve*, en pressant fortement la feuille contre la surface encrée. Avant l'invention de la presse à imprimer, cette pression s'exerçait au moyen d'une brosse ou d'un frotton, comme elle se pratique aujourd'hui encore pour les papiers de tenture, et c'est ainsi qu'ont été obtenues les épreuves du *Saint Christophe* de 1423 qui paraît être, jusqu'à présent, la plus ancienne impression de gravure en bois dont la date soit incontestée.

La gravure en creux qui se fait ordinairement sur cuivre ou sur acier, consiste à laisser intactes les parties claires du dessin et à ne fouiller dans la plaque de métal que les contours et les parties ombrées. Pour imprimer une telle gravure, on commence par encrer toute la surface de la planche; puis on l'essuie avec un tampon de linge ou avec la paume de la main, de manière qu'il ne reste d'encre que dans les *tailles*, c'est-à-dire dans les sillons creusés par l'artiste. En appliquant alors sur la planche un papier humide que l'on soumet à une très-forte pression, entre deux cylindres vêtus de laine, on fait pénétrer la souplesse du papier au fond des tailles où il va chercher le noir.

On donne le nom générique d'*estampes* aux images obtenues sur le papier par voie d'impression. Bien que toute estampe soit une épreuve et toute épreuve une estampe, le mot épreuve se prend dans une acception plus restreinte. Il signifie essai, quand le graveur, pour éprouver son travail, en tire une empreinte, et il s'emploie dans un sens relatif, quand on parle d'une estampe comparée à une autre estampe tirée du même cuivre. On dit, par exemple : mon épreuve est meilleure que la vôtre. Une épreuve est brillante ou boueuse suivant que la planche a été bien ou mal essuyée; elle est grise, elle est pâle, quand la pression a été insuffisante, ou que la planche usée à la surface commence à perdre la plénitude et la franchise de ses noirs. En un mot l'épreuve est à l'estampe ce que l'exemplaire est au livre.

S'il est vrai qu'il n'existe en Europe aucune épreuve d'une gravure en bois antérieure au *Saint Christophe*, la première estampe xylographique a précédé de quelque trente ans la première estampe tirée d'une gravure en creux sur métal par un orfèvre florentin, Maso Finiguerra.

Coïncidence merveilleuse! la gravure, qui est l'imprimerie des beaux-arts, fut découverte au moment où l'on inventait l'imprimerie, qui est la

gravure des belles-lettres. Le moyen de populariser les œuvres de l'artiste naquit dans le même temps que le moyen de propager les pensées du poète ou du philosophe. Oui, en l'année 1452, à peu près à l'époque où Gutenberg et Faust imprimaient à Mayence leur première Bible latine, dite à *quarante-deux lignes*, le Florentin Maso Finiguerra créa les premières estampes en prenant des empreintes sur une patène d'argent qu'il avait gravée pour l'église de Saint-Jean-Baptiste, à Florence. Comment il fut amené à sa découverte et en quoi elle consistait, c'est ce qu'il importe d'expliquer.

Comme tous les orfèvres de son temps, Finiguerra ornait de dessins gravés en creux ses ouvrages d'orfèvrerie, tels que poignées d'épée, coffrets, coupes, calices, reliquaires, patènes. Ces ornements délicats exécutés en petit — les plus grands ont, par exception, 40 centimètres — s'appellent en Italie *nielli* et en France nielles. Ce nom vient du latin *nigellum*, noirâtre, et voici pourquoi on l'avait appliqué aux gravures exécutées par des orfèvres. Lorsque l'artiste avait terminé son travail, il répandait dans



NIELLE ITALIEN.

Collection de M. E. Galichon.

les creux de sa gravure une sorte d'émail noirâtre, *niello*, dont la composition est soigneusement décrite par Benvenuto Cellini dans son traité de l'orfèvrerie (*Trattato dell' oreficeria*). Une fois entré dans les sillons de la gravure, cet émail la rendait nettement visible en accusant le dessin qui se détachait en noir sur le ton clair du métal. Mais comme toute retouche était impossible après que le nielle mis en fusion avait été coulé dans les tailles, l'orfèvre, avant de procéder à cette opération dernière, prenait une ou plusieurs empreintes avec de l'argile, pour se rendre compte de son travail et pouvoir le corriger au besoin. Sur l'argile, la gravure se présentait en relief et dans le sens opposé, c'est-à-dire que



si, par exemple, une inscription était tracée, dans l'original, de droite à gauche, elle se trouvait, dans l'empreinte, de gauche à droite. Maintenant, pour voir son travail comme il l'aurait vu sur la planche niellée, l'orfèvre coulait du soufre sur l'argile et, après avoir coloré avec du noir de fumée les sillons du soufre, il en tirait une épreuve en sens inverse, une *contre-épreuve*, qui rétablissait à ses yeux la gravure dans son véritable sens, remettant de droite à gauche l'inscription qui s'offrait, dans l'épreuve, de gauche à droite.

Ces procédés en usage, Finiguerra les avait employés lorsqu'il grava pour l'église de Saint-Jean-Baptiste, à Florence, une de ces patènes auxquelles on donnait le nom de *paix*, parce qu'elles étaient destinées à recevoir le baiser de paix dans les cérémonies religieuses. Après avoir tiré en soufre deux empreintes, Finiguerra eut l'idée d'en tirer une sur la planche d'argent avec du papier humide qu'il pressa au moyen d'un rouleau, *con un rullo tondo*, dit Vasari, et l'épreuve ainsi obtenue fut la première estampe d'une gravure en creux.

Cette épreuve, relique inestimable, se conserve au cabinet des estampes de Paris, où elle avait échappé à tous les regards, lorsqu'elle fut exhumée en 1797 par l'abbé Zani, ainsi que le racontent un témoin oculaire, M. Duchesne (*Essai sur les nielles*), et l'abbé Zani lui-même (*Materiali per servire alla storia dell' incisione in rame*). On observa que la fortune, par attention délicate, avait réservé à un Italien la découverte de l'estampe qui prouvait, à l'encontre des prétentions allemandes, les origines italiennes de la gravure imprimée. Et comme si aucune pièce ne devait manquer à l'information de ce curieux procès historique, vidé aujourd'hui, les deux épreuves en soufre, tirées par Finiguerra, existent encore, l'une à Gênes, dans la collection Durazzo, l'autre au British Museum, à Londres.

Cependant, l'invention de Finiguerra, qui en était une pour l'Europe, n'était pas nouvelle dans le monde, car nous savons à n'en pas douter, notamment par le témoignage du Vénitien Marco-Polo, qui voyageait en Chine au <sup>xiii</sup>e siècle, qu'à cette époque les conquérants mongols firent graver, sur planches de cuivre, des assignats qui s'imprimaient avec du papier de mûrier (*Recueil des monnaies de la Chine*, par le baron de Chaudoir). L'orfèvre florentin ne fit donc que retrouver un secret déjà connu dans l'Asie orientale, qui connaissait aussi de temps immémorial l'art d'imprimer sur étoffes des gravures en relief. Quoi qu'il en soit, sa découverte fut immense et d'une portée incalculable. D'abord parce que, en multipliant les empreintes d'une œuvre originale, l'imprimeur la répand dans le monde entier et lui assure une durée qui peut presque

devenir éternelle ; ensuite parce que les finesses de la gravure, l'énergie de ses ombres, la franchise ou la douceur de ses clairs, la profondeur de ses lointains, la variété de tons qui lui prête un coloris, demeurent insaisissables sur le fond rouge du cuivre ou le fond triste du bois, et ne sont rendues sensibles que par la blancheur du papier... Et quel instrument de civilisation ! quel bienfait pour le génie ! quelle source de jouissances pour ceux qui l'admirent, et pour ceux qui, par la gravure, apprendront à l'admirer !

## II.

### L'ART DU GRAVEUR

EST SOUMIS A CERTAINES LOIS GÉNÉRALES,  
BIEN QU'IL EXISTE DES CONVENANCES PARTICULIÈRES  
POUR CHACUN DES DIVERS GENRES DE GRAVURE.

La gravure est un dessin qui se fait avec un instrument d'acier au lieu de se faire avec une plume ou un crayon. Si ce dessin est une invention du graveur, il en faut juger d'une manière générale comme de tout autre dessin. Si c'est la reproduction d'un ouvrage d'art, peinture, sculpture, architecture, camée, monnaie, médaille, vase, ornement, la première qualité du graveur est la fidélité, en ce sens qu'il doit, non-seulement rendre l'original trait pour trait, en réduire les contours et les reliefs, mais encore, et surtout, conserver l'esprit et l'aspect de l'ouvrage reproduit, en faire valoir les qualités, en avouer même les défauts, enfin en révéler franchement le caractère.

S'agit-il d'une peinture, le graveur n'ayant à sa disposition, en ce qui touche la couleur, que du noir et du blanc, cesse d'être un copiste pour devenir un traducteur. Il traduit vraiment en clair-obscur le coloris du tableau, et faisant abstraction des teintes, il n'en donne que la valeur. Les couleurs étant considérées par lui comme des taches plus ou moins lumineuses, plus ou moins sombres, il grave une draperie jaune, par exemple, avec des tailles plus légères et plus espacées qu'une draperie bleue, de manière que la seconde de ces draperies forme dans la gravure une masse plus foncée que la première.

Pour imiter la perspective des corps, notamment dans l'architecture, le graveur dirigera ses tailles vers le point de vue quand il en sera aux surfaces fuyantes ; pour imiter la perspective aérienne, il exprimera par des travaux tendres l'indécision des objets le plus enfoncés dans le tableau, et il réservera les vigueurs nettes pour les parties les plus rap-

prochées de l'œil. Quant à la diversité des substances, telles que le bois, la pierre, le marbre, les terrains, les arbres, les eaux, les nuages, les étoffes, les chairs, il les fera sentir par des travaux choisis qui varieront eux-mêmes dans les différents genres de gravure.

Les deux grandes divisions de cet art, nous l'avons dit, sont la gravure en creux et la gravure en relief, mais chacune de ces divisions se subdivise. On distingue, dans la première, la taille-douce, l'eau-forte, la manière noire, l'aquatinte, l'imitation du crayon. Dans la seconde, la gravure en bois et la gravure à plusieurs planches dite en clair-obscur ou en camaïeu, dont le développement a engendré la gravure en couleurs.

## GRAVURE EN TAILLE-DOUCE.

### III.

QUELQUE IMPORTANTS QUE SOIENT DANS LA TAILLE-DOUCE  
LE CHOIX ET LA CONDUITE DES TRAVAUX,  
LE GRAVEUR DOIT SE PRÉOCCUPER AVANT TOUT  
DE RENDRE PAR UN DESSIN JUSTE ET EXPRESSIF LE CARACTÈRE  
DU MODÈLE QU'IL VEUT GRAVER.



La gravure en taille douce est par excellence la gravure classique, celle qui a rendu le plus de services en éternisant les ouvrages des grands maîtres, et celle qui a produit elle-même le plus de chefs-d'œuvre. On l'appelle aussi gravure *au burin*, parce qu'elle consiste à couper le cuivre nu avec cet instrument d'acier, qui, plus ou moins profondément, y trace des tailles nettes, régulières, fermes, mais assez souples pour indiquer par leur direction et leurs allures, par leur renflement ou leur atténuation, et par leurs manières de s'entre-croiser, la qualité matérielle des objets, leur distance apparente, leur effet optique. Copier les contours avec sentiment, mettre bien à leur place le clair et l'ombre, exprimer la nature visible des surfaces, la dégradation des plans, l'inégalité des reliefs, tout cela ne suffit point au graveur : il importe que l'expression soit obtenue par tel procédé plutôt que par tel autre; et c'est le choix du procédé qui constitue l'étroite spécialité de son art.

Un mot d'abord sur les opérations du graveur en taille-douce, et



nous ne saurions en parler ici sans nous souvenir avec reconnaissance des maîtres éminents, Calamatta et Mercuri, qui nous ont appris les lois et les secrets de leur art. Supposons que le graveur veuille reproduire une figure à demi drapée. Après en avoir fait un dessin très-arrêté, il décalque ce dessin sur le cuivre (ou l'acier) en y marquant, par une suite de points, les contours de la figure et les endroits où finissent, dans les milieux, les plus fortes ombres, même les demi-teintes. Ensuite il attaque avec un burin le cuivre nu et il y masse les ombres au moyen d'une suite de tailles qui sont appelées *premières*, et qui, suivant dans leur marche le saillant et le rentrant des muscles ou des plis, deviennent plus espacées et plus minces aux approches de la lumière, tandis qu'elles se resserrent et s'épaississent en avançant dans les ombres. Ce premier travail ne suffisant point le plus souvent et laissant pénétrer des blancs purs jusqu'au milieu du noir, le graveur éteint ce blanc en coupant les premières tailles par des *secondes* plus déliées qui les croisent. Mais pour que l'ameincissement des hachures soit bien gradué, pour que l'exécution soit partout brillante et unie, l'artiste a besoin de repasser plusieurs fois dans les premiers sillons du burin : c'est ce qu'on appelle *rentrer* la taille. Parfois, au lieu de croiser la première, le graveur y glisse finement et nettement une taille intercalaire, une *entretaille*, qui, laissant encore briller de légers filets de lumière, convient à l'imitation des corps polis et luisants.

Selon que les secondes croisent les premières obliquement ou à angles droits, elles amènent des losanges ou des carrés que l'on peut couper de nouveau par une troisième taille. Tous ces croisements forment de petits triangles lumineux qui empêchent les ombres de s'alourdir, en y conservant une certaine fraîcheur. Le *losange*, quand il est oblong, produit une sorte d'ondoiement qui est mal venu dans les chairs parce qu'il les fait ressembler à un ruban moiré, mais les graveurs s'en servent à propos dans les draperies pour leur donner l'aspect d'une étoffe passée à la calandre.

Bien que les tailles soient amincies à leur extrémité, le passage de la lumière à l'ombre paraîtrait souvent trop brusque : l'artiste, afin de ménager la transition, termine ses tailles par des *points*, qui sont tantôt semés avec un ordre caché, tantôt distribués avec une évidente symétrie.

Telles sont en abrégé les opérations du graveur en taille-douce. Elles se réduisent, comme on le voit, à combiner deux éléments bien simples : le clair, qui sera représenté par le blanc du papier, et l'obscur, qui sera obtenu par des tailles et des points.

Ouvrons maintenant ce portefeuille qui contient une collection des es-

tampes les plus remarquables. En y lisant les annales de la gravure, nous y découvrirons les lois de ce bel art : elles sont en effet burinées sur l'airain par les maîtres graveurs... Et d'abord, ce qui prouve d'une manière éclatante la supériorité de l'art sur le métier, c'est qu'il est des estampes qui, dans leur simplicité rudimentaire, ne présentent aucune habileté manuelle, aucun choix de travail, et qui sont cependant admirées depuis quatre siècles, et admirables. Si nous feuilletons l'œuvre de Mantegna, quel imposant caractère vont nous offrir, malgré la rudesse primitive des moyens, les bacchanales gravées par le maître, ses combats de Tritons, et ses planches du *Triomphe de César* ! Le burin y est conduit avec une monotonie sauvage. Les éléphants caparaçonnés qui portent des torches et des candélabres, les soldats romains qui tiennent les aigles et les trophées, les buccinateurs qui sonnent de la trompette, les taureaux que l'on mène au sacrifice, les drapeaux, les vases, les brancards, tout est gravé de même. Ce sont des hachures courtes, roides et toujours parallèles qui marquent les ombres. Mais comme le graveur accentue fortement les caractères avec son procédé uniforme ! Comme il sait, avec ses tailles invariables, varier les expressions ! comme il est incisif dans sa naïveté rude ! comme il est grand dans sa roideur !

Cependant, une pareille austérité de moyens ne saurait suffire à la gravure. Elle doit être un art qui se distingue du dessin pur. Il faut que le dessin gravé soit rendu plus intéressant par une certaine manière de l'inciser dans le métal, manière qui est à la gravure ce qu'est à la peinture la touche, et à l'écriture la calligraphie.

Ce sont les maîtres allemands ou hollandais, Martin Schœn, Albert Dürer, Lucas de Leyde, qui ont imaginé et introduit dans l'art la variété piquante des procédés qui doublent l'intérêt d'une gravure. L'estampe de Dürer où est représenté saint Jérôme écrivant dans sa cellule, réalise déjà des perfectionnements après lesquels on n'en désire presque plus. Assis devant un pupitre, le saint est tout entier à l'étude des Écritures. Une lumière vive entre par deux croisées à petits vitraux dans la chambre de l'anachorète et dessine l'ombre tremblante des châssis sur les embrasures. Tous les objets dont se compose le tableau conservent la physionomie qui leur est propre. Le sapin du plancher y est rendu avec une vérité saisissante par des tailles qui suivent les veines du bois et en tournent les nœuds. Un lion et un renard couchés sur le premier plan sont gravés avec des travaux qui expriment le poil fin du renard, le rude pelage du lion. Les incisions du burin sont établies dans le sens qu'indiquent la perspective, la forme et la nature des choses, et leur dimension dominante. Une courge est suspendue au plafond et l'on sent que





LA NATIVITÉ, PAR ALBERT DURER.



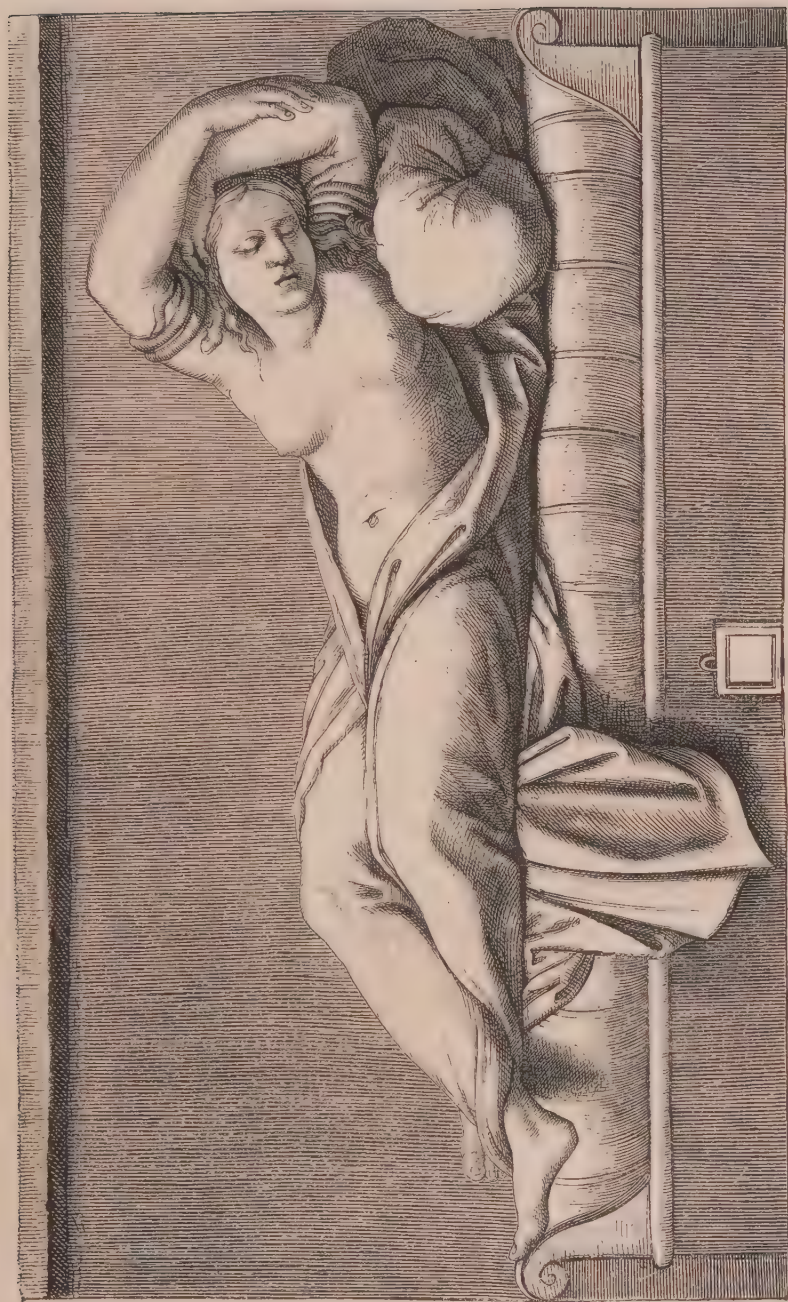
la surface du fruit est lisse. Les accessoires, en un mot, jouent un rôle optique très intéressant, trop intéressant même.



SAINT GEORGES, PAR MARTIN SCHÖN

Toutefois il manquait à Dürer, sinon d'avoir connu la perspective aérienne, au moins d'avoir marqué entre les devants et le lointain une dégradation de plans bien sentie. Lucas de Leyde en donna le premier exemple, en indiquant par une touche de plus en plus légère l'éloignement des objets. Il mit de l'air dans ses estampes et il put y faire respirer un grand nombre de personnages. La planche où, retraçant une fable du moyen âge, il a gravé le *poète Virgile suspendu dans un panier* par une courtisane, présente sur l'avant-plan des figures qui franchement, nettement gravées, semblent être à la portée de la main, tandis qu'à un plan éloigné le panier qui porte Virgile suspendu à une fenêtre est rendu par des travaux moins décidés, plus doux, qui font sentir les couches successives de l'air et approfondissent la distance.

Vienne Marc-Antoine, et qu'il entre chez Raphaël pour y travailler sous ses yeux après avoir renoncé à contrefaire les gravures si originales mais si tudesques d'Albert Dürer : quelque chose se produira dans l'art du graveur qui n'y avait pas paru encore. La beauté de l'exécution va s'unir à l'ampleur du style. A la monotonie barbare et sublime de Mantegna va succéder une manière élégante et contenue, variée sans bigarrure, imitative sans minutie. Sous la surveillance de Raphaël, sous l'empire de ses conseils souverains, Marc-Antoine conçoit la gravure comme il la faut concevoir quand on est aux prises avec les grands maîtres. Il la conçoit comme une traduction concise qui met en lumière



CLÉOPATRE, PAR MARC-ANTOINE.

l'essentiel, qui sait tout indiquer, sait tout dire et qui, privée du langage des couleurs, insiste sur la suprême beauté des contours, accentue le caractère des têtes, les formes choisies, les fières tournures, la force ou la finesse des attaches et des extrémités. Sa manière mâle et sobre de couper le cuivre en le ménageant s'accorde à merveille avec la dignité facile des dessins qu'il interprète. Sans doute sa taille assouplie tourne avec les muscles et par ses mouvements accuse la présence des os, les dépressions ou les renflements de la chair; mais en réservant sur sa planche des lumières étendues, Marc-Antoine arrive à un effet simple, large et puissant; il obtient sur une estampe petite une image grande.

Marc-Antoine est par excellence un graveur de style. Mais que signifie ces mots? Qu'est-ce que le style dans l'art qui a illustré le maître bolonais?

Le style, en gravure, c'est la prééminence du dessin sur la couleur, et de la beauté sur la richesse. Je dis la couleur, puisque le graveur, bien que réduit à l'effet monochrome du blanc et du noir, a cependant sa manière, à lui, d'être coloriste. Raphaël avait inauguré le style dans la gravure; Rubens y introduisit la couleur. Il enseigna aux deux Bolswert, à Wostermann, à Pontius, ses graveurs, qu'ils ne devaient pas négliger la valeur des teintes locales, lesquelles ne sont, après tout, que des notes dans la musique du clair-obscur. Le cinabre étant, par exemple, une couleur plus sombre que le rose, devait être rendu sur l'estampe par une plus forte dose de noir. C'était le dernier progrès que pût faire la gravure, ou, si l'on veut, c'était la dernière ressource dont elle pût s'enrichir. Rien n'empêchait maintenant que l'estampe ne fût l'équivalent du tableau. Albert Dürer avait appris comment, par la variété des travaux, l'on imite la variété des substances; Lucas de Leyde avait montré comment on observe la perspective aérienne; Marc-Antoine comment la souplesse de l'outil doit servir au triomphe du dessin: les élèves de Rubens allaient montrer de quelle façon peut être reproduit l'effet d'une peinture, c'est-à-dire sa coloration par la lumière.

Voilà donc notre graveur armé de toutes pièces, car déjà, au temps de Rubens, les plus diverses manières de couper le cuivre ont été trouvées. Les draperies, les chairs, les cheveux, le paysage, l'architecture, la sculpture, tous les objets qui peuvent entrer dans la composition d'un tableau, sont susceptibles d'être caractérisés à la pointe du burin.

*Les draperies.* — Le graveur en répétera le modelé et il en distinguera la qualité matérielle. Si c'est du linge, il en dira la finesse au



moyen d'une taille serrée, délicate et le plus souvent unique. Si c'est du drap, il aura soin de proportionner la largeur de ses travaux à la grosseur du tissu. Il conduira une de ses tailles dans le sens des grands plis et il couchera l'autre taille, ondoyante et souple, sur les demi-teintes que forment les dépressions légères. En se croisant au fond du pli, ces deux tailles y creuseront la vigueur du noir; mais partout où l'étoffe tournera, le travail du burin tournera aussi et ira s'amincir en se perdant sur les limites du contour.

Dans le cas où l'étoffe serait luisante comme la soie ou le satin, le graveur en imitera les cassures par une brusque interruption de la taille aux endroits lumineux, et il imitera le soyeux des ombres par une entretaille qui restera déliée entre les premières, plus rentrées et plus nourries. Cette même entretaille qui produit si bien les luisants sera employée avec succès pour le rendu des métaux, des vases d'or et d'argent, des armures en acier poli. Edelinck, dans ses magnifiques estampes d'après Raphaël, Charles Lebrun et Philippe de Champagne, Drevet, dans son *Bossuet* d'après Rigaud, ont dit le dernier mot de l'art en fait de draperies.

*Les chairs.* — L'artiste se garde bien de graver celles des femmes et des enfants comme celles des hommes. Il choisit pour les premières un travail plus uni et plus gras qui exprime la douceur des chairs et leur morbidesse. Il évite à la fois le carré, qui convient aux matières dures, et le losange oblong dont l'effet trop anguleux manque de suavité. En général, les chairs délicates sont rendues par des tailles brisées emmêlées de points, surtout aux approches du clair. Ces points, aussi ronds que possible, imitent les empâtements de la peinture, soit qu'on les emploie seulement pour terminer les plus faibles demi-teintes, soit qu'on les intercale dans les ombres pour éteindre les losanges lumineux quelquefois placés entre les brisures de la taille qui ressemble alors aux grains inégaux d'un chapelet; les points expriment encore mieux le tendre de l'épiderme et la chaleur de la vie. « Les points, » dit Abraham Bosse (*Traité des manières de graver en taille-douce...*), « se doivent « arranger à peu près comme les briques d'un mur, *plein sur joint*; « surtout il faut y garder beaucoup d'ordre, car soit que l'épaisseur du « vernis trompe ou que cela vienne de quelque autre cause, il arrive, « lorsque la planche a été mordue, que malgré toute la régularité qu'on « y avait observée ils sont encore mal arrangés, et si l'on n'avait soin « d'y remédier en les rentrant au burin, cela ferait une chair qui semble- « rait galeuse. »

Le nu dans les figures d'hommes se grave plutôt avec des points allongés qui, mêlés aux tailles, empâtent la chair, mais en produisant un effet moins doux, moins féminin que les points ronds. Veut-on des modèles de perfection dans le rendu des chairs, il faut voir le *Couronnement d'épines* par Bolswert, d'après Van Dyck; les *Batailles d'Alexandre*, de Gérard Audran, d'après Le Brun; le *Vendeur de mort aux rats* par Corneille Vischer; les portraits de Rembrandt gravés par Georges-Frédéric Schmidt; les estampes de Robert Strange. Le mouvement, le renflement des muscles, les plis de la peau, les fossettes, les méplats, la palpitation du tissu cellulaire, la chaleur du nu, y sont imités à ravir.

*Les cheveux.* — Détailler les cheveux, les graver, pour ainsi parler, un à un, ce n'est pas le meilleur des procédés. Nanteuil, dans ses portraits vivants de Pomponne, de Turenne, de Fouquet; Edelinck, dans ceux de Desjardins et de Champagne, en ont usé, il est vrai, mais avec modération. Masson, gravant ses fameuses planches du *Cadet à la perle* (le maréchal d'Harcourt) et de *Brisacier*, affecte d'enlever à la pointe la plus effilée du burin les cheveux détachés d'une perruque, les poils les plus déliés d'une moustache, et il faut reconnaître que l'extrême témérité des incisions produit un effet aigu et métallique. De nos jours, l'éminent artiste qui a si magnifiquement gravé l'*Hémicycle* de Paul Delaroche a suivi un système contraire : il a traduit les chevelures avec la légèreté voulue, par des tailles relativement espacées qui, au lieu de compter les cheveux comme s'ils étaient peignés au peigne fin, les rassemblent par petites masses et font la même illusion au regard, parce que l'œil, dans les transparences de l'ensemble, supplée la finesse du détail. Il est donc juste de dire que l'artiste est toujours *vrai* quand il saisit l'*esprit* des choses.

Raphaël Morghen, dans l'estampe qui représente le *marquis de Moncade à cheval*, d'après Van Dyck, a voulu imiter à coups de pointe les poils de la bête, et, malgré toute son adresse, il a donné à ces poils ainsi détaillés l'apparence de fils d'archal. Goltzius a été un peu plus heureux quand il a buriné les belles soies, tantôt lisses et longues, tantôt frisées, du chien qui est resté célèbre parmi les curieux sous le nom de *chien de Goltzius*. Mais Blooteling, dans une planche très-précieuse où l'on voit un cavalier chevauchant dans un paysage, a prouvé que la robe d'un cheval étrillé pouvait être gravée à merveille, par une taille ondoyante et unie, comme un corps luisant.

*Le paysage* se grave rarement au burin pur; on le prépare à l'eau-

forte, — nous dirons tout à l'heure en quoi consiste ce genre de gravure, — mais avec discrétion afin que ce travail de l'eau-forte, repris au burin, puisse perdre en quelques endroits les rudesses de la préparation et en conserver dans les autres le brut pittoresque. Pour les terrains, les pierres dégradées, les troncs noueux, les montagnes, les rochers, il convient de briser les tailles, de les quitter brusquement, de les trembler, de les croiser librement en sens divers. Le froid des rochers, leur superficie glissante, leurs cassures, s'imitent fort bien par un croisement qui tend au carré; mais le rugueux des écorces, la surface raboteuse des terrains et des vieux murs s'exprime par un désordre de traits inégaux et courts, de points rudes qui semblent ronger le cuivre et que les graveurs appellent grignotés. Il va sans dire qu'il faut tenir compte de l'air interposé, de la perspective aérienne, en indiquant les objets avec plus de douceur et de vague à mesure qu'ils s'enfoncent dans le tableau.

Les eaux, si elles sont calmes, se représentent par des tailles parallèles à l'horizon avec des entretailles déliées et quelques interruptions vives qui rendent le luisant de l'eau. On répète heureusement par des secondes verticales la forme des objets réfléchis dans l'eau et qui avancent sur ses bords, en ayant soin de débrouiller plus ou moins la forme de ces objets suivant qu'ils se rapprochent du premier plan ou qu'ils s'en éloignent. Si des arbres se mirent dans une eau limpide, on fera bien d'en arrêter la configuration par un contour léger et indécis.

Quand les eaux sont agitées, quand les flots de la mer sont soulevés dans une *marine*, les premières tailles suivent le mouvement de la vague et les contre-tailles se donnent décidément en losange, parce qu'on imite mieux ainsi la transparence des ondes; mais il y faut çà et là quelques dérivations hardies, des irrégularités de burin, des accidents. Balechou, gravant la *Tempête* de Joseph Vernet, a été admirable en ce genre et ne sera point dépassé. Lorsque les eaux tombent en cascades, la taille se mène naturellement dans le sens de la chute, avec une intermittence d'entretailles et beaucoup de brusquerie aux endroits où l'on heurte les clairs.

Les nuages se dessinent par des traits horizontaux, s'ils ne présentent qu'un seul plan et se perdent insensiblement dans le ciel; on a soin alors que la taille, au lieu de former un contour aux extrémités du nuage, y vienne expirer. Si les nues sont tourmentées et tempétueuses, le burin peut sans doute en figurer le gonflement et l'agitation, mais sans être ballonné partout. Les croisements de taille se feront en losange aigu et rabattu par une troisième, parce qu'on y donnera ainsi de la



transparence et une sorte de mouvement; mais ce qu'il y a de floconneux et de vaporeux dans les nuages s'obtiendra par des points légers. En tous cas, les premières doivent dominer franchement les secondes. Callot, La Belle et quelques autres ont employé pour les nuages des tailles tournoyantes : c'est une erreur, le nuage gravé en traits circulaires ressemble à un paquet de laine ou d'étaupe.

Quant au feuillé des arbres, le buriniste masse les milieux et ne détaille guère que les extrémités, toujours selon le caractère des essences. Sa pointe s'allonge et coule sur les branches du saule; elle se hérissé sur les rameaux du chêne et se dilate sur les larges feuilles du platane. Du reste, le graveur paysagiste ne saurait consulter de plus belles estampes que celles de Woolett, où revivent dans leur aspect solennel les campagnes arcadiques de Claude, celles de Baudet, qui reproduisent les paysages majestueux de Poussin, notamment son *Diogène*, enfin celles de Vivarès, de Philippe Le Bas, d'Aliamet, de Surugue, de Dupuis, d'après les paysages agrestes ou féeriques du Guaspre, de Berghem, de Karel Dujardin, de Watteau.

*L'architecture.* — Que la main du graveur soit conduite par le sentiment de la perspective et qu'ainsi la marche du burin contribue à l'illusion optique : c'est avant tout ce qu'il faut observer. Les tailles qui couvrent les surfaces fuyantes doivent donc se rapprocher en s'éloignant et concourir au point de vue; mais le surcroît de ton que produit ce rapprochement est racheté par quelques entretailles qui se placent dans les endroits où le travail, plus écarté, serait relativement trop clair.

En général, il est convenable que les architectures qui peuvent se trouver dans le tableau soient gravées selon le sens où elles présentent les plus grandes dimensions, que les colonnes, par exemple, soient ombrées par des tailles perpendiculaires dominantes. Les colonnes, en effet, ne font leur office de supports qu'en vertu de leur élévation verticale. Cependant, comme l'architecture n'est ordinairement, dans les représentations du peintre, qu'un motif de décoration secondaire, un fond subordonné aux figures, il importe que le graveur en tranquillise les ombres et les lumières en évitant des tailles trop voyantes. Or, de toutes les hachures que le dessinateur emploie, les verticales sont celles qui viennent le plus à l'œil, surtout quand elles sont espacées. L'artiste les tiendra donc serrées et peu apparentes, afin que le regard soit moins occupé de ce qui recouvre l'objet que de l'objet lui-même. En parcourant la *Vie de saint Bruno*, dans les belles estampes de Chauveau d'après

Lesueur, on y verra comment l'architecture peut être gravée avec intérêt, sans toutefois attirer l'attention, sans la détourner : tant il est vrai que le sentiment peut se faire jour même dans le rendu des pierres ! La taille monotone du graveur semble glisser tranquillement sur les murailles du monastère. Les scènes du cloître, les chartreux en prière, les cénobites visités pendant leur sommeil par des visions célestes, se détachent sur des fonds d'architecture dont les pilastres, les chapiteaux, les archivoltes, les bandeaux, les saillies sont accusés modestement, pieusement pour ainsi dire, et sans bruit.

Sans doute, elles ont de l'importance, elles ont du charme, ces variétés nombreuses dans l'art d'attaquer le cuivre. Mais pourtant, que la beauté du dessin ne le cède jamais à la beauté de l'exécution ; que le caractère du modelé passe avant le précieux des travaux. Que de fois, sans s'inquiéter des règles consacrées, des graveurs qui étaient peintres ont fait des chefs-d'œuvre ! Voyez les portraits de Jansenius, de Saint-Cyran, de Richelieu, de Jean Morin d'après Philippe de Champagne, et surtout son incomparable planche de *Bentivoglio*, où il s'est égalé à Van Dyck ; les chairs y sont pointillées et modelées avec une force et une vie surprenantes, par un mélange du burin avec les morsures de l'eau-forte et les accents libres d'une pointe hardie, irrégulière, expressive. Et n'a-t-on pas vu, dans le même temps, Jonas Suyderhoef négliger les tailles classiques pour peindre ses estampes, en attaquant, mordant, égratignant le cuivre, afin d'y mieux accentuer les fiers rehauts de Rembrandt, la touche d'Ostade, la manière heurtée de Hals et ses méplats vifs ?

De telles infractions aux méthodes reçues valent encore mieux que la prodigieuse dextérité d'un Goltzius quand elle dégénère en élégances bizarres, en affectation. En abusant du principe, d'ailleurs excellent, des tailles *enveloppantes*, Goltzius arrive souvent aux effets les plus contraires à son but. A force de contourner les muscles dans les figures nues, il obtient, non pas la morbidesse des chairs, mais l'aspect du métal. Il est, dans son œuvre, des *Parques*, dont les cuisses ressemblent à des cylindres creux, parce que le burin en a deux fois accusé la rondeur ; il est telle *Vénus* dont les seins ont l'air de boules en acier, parce que la seconde taille, au lieu de ne servir qu'à fortifier l'ombre, s'est arrondie comme la première autour de la forme.

Goltzius, il est vrai, a eu quelquefois une attention délicate, imitée depuis par Edelinck : sa première taille, après avoir dominé dans le rendu d'un grand muscle ou d'un grand pli, reprend le second rôle, et n'est employée qu'à augmenter le ton, tandis que la seconde, qui n'avait

d'abord servi qu'à ajouter du noir, devient dominante à son tour. On peut donc, en étudiant l'œuvre de Goltzius, y trouver à la fois de belles méthodes et des écarts dangereux, mais ce qu'on y apprend surtout et ce qu'il ne faut pas oublier, c'est que le graveur en taille-douce doit sacrifier toujours l'ostentation puérile du métier à la sérieuse dignité de l'art.

CHARLES BLANC.



TRITON, PAR MANTEGNA.



# ROGIER VAN DER WEYDEN

## SES ŒUVRES <sup>1</sup>.



1 la biographie de Rogier van der Weyden abonde en obscurités qui mettent l'historien à la torture, ses œuvres ne le couchent pas sur un lit de roses. Elles soulèvent des questions embarrassantes, dont la réflexion la plus opiniâtre a peine à se tirer. Nous allons décrire ses principaux ouvrages ; puis nous aborderons les difficiles problèmes qui s'y rattachent. Van der Weyden a pour nous un double intérêt ; d'une part, il fut le meilleur disciple

de Jean van Eyck ; de l'autre, il forma le talent de Memlinc <sup>2</sup>. Vasari mentionne un *Ausse*, élève de Rogier <sup>3</sup> ; Guichardin l'appelle *Hausse* et Baldinucci *Ans di Brugia*. Dans le cabinet de Marguerite d'Autriche, on admirait un panneau de notre artiste, figurant le Sauveur mort entre les bras de Notre-Dame, avec des volets de maître *Hans*. On croit que le peintre ainsi désigné est Jean ou plutôt Hans Memlinc, comme on le nommait aux Pays-Bas. Fort habile lui-même, Rogier servit à unir deux grands hommes ; il transmet au dessinateur-poète la torche lumineuse qu'il avait reçue de l'explorateur infatigable. On ne saurait, en conséquence, étudier ses productions avec trop de soin.

La Belgique possède de lui une œuvre précieuse que nous avons mentionnée, mais que nous n'avons pas décrite. Elle orne le musée d'An-

1. Voir la livraison précédente.

2. « A ce Roger succéda en renom son disciple et apprenti Hausse, qui fit un tableau excellent pour les Portinaires, que du présent tient le duc de Florence. » *Guichardin*, p. 150.

3. *Ausse*, au lieu de *Ansse*, doit avoir été primitivement une faute d'impression, que Guichardin a reproduite ; les ouvriers auront mis un *u* à la place d'un *n*, méprise très-fréquente.

vers et représente les Sept Sacrements. Une église ogivale s'y déploie, claire, brillante et harmonieuse; on promène sa vue dans les nefs, comme dans une construction réelle. Le sentiment poétique dont elle est pénétrée nous éloigne des Van Eyck. On ne trouve plus ici leur gravité profonde; point de sévère demi-jour, point d'expression mélancolique. La lumière s'épanche à grands flots, la cathédrale semble gaie, suave et riante. Ni les formidables maximes, ni les pensées douloureuses, ni l'austère sagesse des chrétiens ne peuvent régner dans cet air diaphane et sous ces voûtes éclatantes. L'orgue ne doit pas y déchaîner ses tempêtes, comme la voix d'un Dieu courroucé: le chant des jeunes filles, les douces litanies des monastères y montent seules vers le Rédempteur du genre humain, comme les fraîches notes de l'alouette au lever du soleil. Le génie tranquille et gracieux de Memlinc paraît déjà vivifier ce monument.

Les personnages ont le même caractère. Ce n'est pas l'énergie qui distingue les types des figures, mais une certaine mollesse. Les chairs sont roses et blanches, sans pâleur; les tons vigoureux, les nuances de brique, les ombres fortement accusées des Van Eyck ont disparu. Les têtes expriment l'affabilité, l'onction; des sentiments plus vifs, plus élegiaques y répandent une sorte de poésie intime. Jean et Hubert, ces glorieux penseurs, avaient peut-être des âmes trop robustes pour comprendre ce lyrisme. Hubert, sorte de mage, debout au seuil de l'art flamand, conserva toujours son enthousiasme idéal et sa majesté byzantine. Son frère observait, jugeait et imitait. Leur but, les moyens d'y parvenir, absorbaient toute leur intelligence. Les natures moins puissantes trouvent dans leur faiblesse même une source cachée de grâce et de pathétique. Elles deviennent la proie de leurs émotions, de leurs desirs, de leurs regrets et de leurs tristesses. Les esprits supérieurs ont quelquefois une grande similitude avec les plaines méridionales: un ardent soleil illumine et féconde les régions des tropiques, mais il dessèche la campagne et ne lui laisse aucun voile, aucun mystère. Les pays moins brillants ont un charme spécial, comme les âmes plus faibles. La lumière s'y adoucit dans la brume, se colore sous les rameaux, se joue à travers les nuées, prend mille formes séduisantes. Là, on découvre des sites qui inspirent le recueillement et font naître une douce mélancolie. Des larmes y viennent au bord des paupières; elles tombent sur les fleurs comme une rosée divine ou comme des gouttes d'orage.

Le tableau est composé d'une façon étrange: une croix presque aussi haute que l'église se dresse dans l'église même, à la seconde travée de la nef. Jésus y subit les horreurs de la mort, et le sacrifice du Golgotha

se renouvelle. Le Fils de l'homme n'est pas sculpté, mais vivant d'un reste d'existence; il périt, comme autrefois, pour le salut des nations. Madeleine et Marie Salomé sont à genoux au pied de l'instrument fatal; la première regarde le Christ avec douleur, l'autre se détourne pour essuyer ses larmes. Quant à la Vierge, elle n'a pu soutenir l'affreux spectacle; elle s'est évanouie dans les bras de Jean. Derrière ces groupes et derrière la croix, un prêtre officie à un autel adossé contre le jubé: il lève l'ostensoir qui renferme le signe emblématique de l'immolation divine. Le symbole se trouve ainsi rapproché du sacrifice par un audacieux mépris des vraisemblances et de l'ordre chronologique. Sur l'autel, on aperçoit la statue de la Vierge tenant son fils, et, devant eux, un ange véritable en adoration: saint Pierre, saint Paul et saint Jean occupent des consoles. Le peintre a encore ici mêlé avec une égale hardiesse le fictif et le réel.

Ce qui frappe, ce qui étonne dans le groupe du Sauveur en croix, c'est l'exacte similitude des personnages avec ceux du panneau de Dresde figurant le même sujet, avec les acteurs de Madrid et de l'Escorial entourant le Christ que l'on descend du gibet. Et d'abord se présente à la vue la Madeleine disproportionnée, qui dresse un long buste, serré dans un corsage étroit, sur des hanches et des jambes interminables, empêtrées d'immenses étoffes. Elle a la même attitude bizarre, porte le même bonnet fantastique, mais tourne le dos au spectateur. La Vierge et saint Jean s'offrent à nous avec le même type; Marie est encore une fois drapée dans un costume énorme. Et pour compléter la ressemblance, l'instrument du supplice a la même forme qu'à Dresde, le Galiléen le même corps démesuré, avec de longs membres qui s'étirent.

Ainsi donc, l'Eucharistie occupe le panneau central, le morceau le plus étendu; à gauche sont représentés le Baptême, la Confession et la Confirmation; à droite, l'Ordre, le Mariage et l'Extrême-Onction. Au dessus de chaque groupe, on voit planer un ange portant un phylactère, où on lit une inscription relative au sacrement figuré plus bas. Ces anges sont enveloppés de robes immenses, qui flottent et ondoient bien au delà de leurs pieds. Les tendances mystiques et allégoriques de l'école se reproduisent ici dans toute leur force.

Sur les volets, le goût du dessin change complètement, et l'on voit apparaître la seconde manière de l'artiste. Les personnages ont des proportions tout à fait naturelles; les costumes, les formes de l'époque et une juste mesure, un seul excepté, celui d'une femme qui lit un missel au premier plan. Les types sont simples et vrais. Nous entrons dans un monde nouveau. La fiancée est belle, quoique ses lèvres épaisses



dévoilent son origine flamande. On serait tenté de croire que Memlinc a travaillé à ces panneaux ou influencé son maître, chose impossible, car le triptyque doit avoir été peint vers 1440, cinquante-cinq ans avant la mort du peintre de sainte Ursule. Chaque morceau, en effet, porte dans ses angles supérieurs deux écussons. L'un, où brille une tour d'argent (*Turris Nerviorum*), désigne l'évêché de Tournai; l'autre, d'or au chevron d'azur, appartenait à Jean Chevrot, qui gouverna le diocèse de 1437 à 1460. Mais comme il ne s'y installa qu'en l'année 1440, où il fit une entrée solennelle dans la ville, accompagné de la duchesse de Bourgogne, Isabelle, et de nombreux seigneurs, on peut croire qu'il ne commanda point le retable avant cette époque. Sur les vantaux brille donc un reflet du style de Jean Van Eyck, son action finissant par dominer les tendances premières de l'auteur. Cette transformation serait plus visible encore, si les ailes n'avaient été repeintes, l'aile gauche principalement, et d'une manière assez rude dans quelques endroits pour enlever aux chairs leurs détails. Les figures les mieux conservées sont celles du milieu. La femme qui lit, sur le panneau droit, sert pour ainsi dire de transition, car une jupe d'une ampleur exagérée traîne et ondoie autour d'elle.

Cette manière, qu'on voit poindre sur le tryptique d'Anvers, se montre complète sur ceux de Berlin, comme nous l'avons dit plus haut d'une façon générale. Nous avons ensuite décrit l'œuvre peinte pour l'église de Middelbourg, vendue à la Prusse par un brocanteur. Non-seulement les deux autres ouvrages ont avec celui-là une extrême analogie, mais des types qui se répètent prouvent que les trois retables proviennent de la même main.

Le triptyque possédé par la chartreuse de Miraflorès pendant trois siècles et demi est consacré à la Vierge <sup>1</sup>. L'aile gauche nous la montre assise dans l'intérieur d'une chapelle, sous un dais à large dossier, en brocart d'or, avec lequel forme contraste sa robe et son manteau blancs, association de couleurs très-hardie. Le Sauveur enfant repose sur les genoux de sa mère, où il semble heureux de se trouver. Marie, sous ses longs cheveux flottants, le considère avec une joie maternelle et une pieuse émotion. Près d'elle, saint Joseph endormi se maintient en équilibre au moyen de son bâton, que ses deux mains pressent par une étreinte machinale. Un capuchon bleu couvre sa tête, et un manteau rouge enveloppe son corps. Son visage est la reproduction manifeste du type hébété qu'on regarde avec étonnement sur le panneau central de Middelbourg.

1. Il porte au musée de Berlin le n° 534<sup>a</sup>.

Ce tableau est entouré d'une arcade gothique à voussours, dans les gorges desquels sont peints des groupes de personnages sculptés, figurant l'Annonciation, la Visitation, la Nativité, l'Adoration des bergers, l'Adoration des mages et la Circoncision. Au bas du porche, on voit à gauche la statue de saint Pierre, à droite celle de saint Luc.

Au-dessus de Marie plane un ange en longue robe d'azur, tenant un phylactère, où se déroule une inscription, exactement comme à Anvers, dans le tableau des *Sept Sacrements*.

Le panneau central représente le Sauveur descendu de croix et posé sur les genoux de sa mère, qui le pleure, ayant à ses côtés le disciple chéri du Galiléen et Joseph d'Arimathie. Coiffée à la mode byzantine, elle presse entre ses bras le corps du martyr, et, les joues inondées de larmes, se penche comme si elle voulait baiser son front pâle. Joseph, le riche bourgeois, tenant dans ses mains une draperie blanche, supporte la tête du Rédempteur. Saint Jean, d'après son attitude, semble leur adresser des paroles de consolation. Au milieu du paysage se dressent la croix d'où l'on a descendu le novateur, puis les toitures et les flèches de Jérusalem.

Les voussures du porche gothique dessiné sur ce tableau, comme sur le précédent, contiennent, en images de haut-relief : l'Homme-Dieu visitant sa mère, puis se séparant d'elle, le Portement de croix, l'Érection de l'instrument funèbre, le Sauveur attaché au gibet et son ensevelissement. Plus bas, contre les murs, on voit les statues de saint Matthieu et de saint Jean l'Évangéliste.

Au-dessus du groupe colorié, un ange violet porte une banderole.

L'aile droite figure le Christ apparaissant à sa mère, après sa résurrection, dans une espèce d'atrium ou de vestibule gothique. Marie, coiffée à la manière byzantine, vient de poser son livre d'heures sur une banquette, devant laquelle la sainte femme s'était agenouillée pour dire ses prières; elle se retourne, et ses traits expriment en même temps la surprise et une joie mêlée d'un reste de douleur. La victime expiatoire lui montre ses plaies saignantes encore et son visage, où rayonne la puissance d'une jeunesse immortelle. Le Rédempteur a un beau caractère, et ses draperies sont exécutées avec un soin prodigieux. Un ange, à la robe d'azur, plane au dessus de la mère et du fils, tenant dans ses mains un phylactère. Par une porte ouverte à deux battants, on aperçoit un magnifique paysage, où a lieu la résurrection du Christ. Trois soldats sont couchés sur le gazon, un ange escorte le Seigneur, et on voit au loin les trois Maries s'acheminant vers le tombeau. La perspective a pour

fond des montagnes neigeuses, très-bien rendues, qui prouvent que si l'auteur n'avait pas encore franchi les Alpes quand il peignit ce tableau, il avait au moins visité la Suisse.

Les groupes sculptés des voussours figurent la Vierge consolée par les saintes femmes, l'Ascension, la Pentecôte, l'ange qui annonce à la fille de David sa mort prochaine, en lui offrant une palme, les derniers instants de la *mère douloureuse*, l'Assomption. La beauté du travail, dans ces porches fictifs, démontre une fois de plus avec quelle attention les Van Eyck et toute leur école ont étudié l'architecture et la sculpture contemporaines.

Le troisième retable conservé à Berlin offre la ressemblance la plus frappante avec celui que nous venons de décrire. Chaque panneau est encadré dans une archivolt gothique, d'une disposition entièrement pareille <sup>1</sup>.

Le volet gauche a pour sujet la naissance de saint Jean-Baptiste. Sur le premier plan, dans une salle voûtée, une femme élégamment vêtue présente l'annonciateur à Zacharie, vieillard aux cheveux blanchissants : assis sur un tabouret, il tient sur ses genoux un parchemin, où il écrit le nom de l'enfant. Une porte ouverte dans la muraille du fond laisse voir l'intérieur d'une chambre ; Élisabeth y est couchée sous un baldaquin rouge, entre des rideaux pourpres ; une garde-malade arrange sa couverture. Par une seconde porte, on découvre un paysage inondé de soleil, où est figurée la Visitation.

Le panneau central représente le Baptême du Christ ; le réformateur hébreu plonge dans le fleuve sacré jusqu'aux genoux ; il prie Dieu, pendant que le Précurseur verse de l'eau sur sa tête ; auprès d'eux, un ange, qui a fléchi le genou, porte le vêtement du Christ. En haut du ciel apparaît Jéhovah, couleur de feu ; au-dessous d'Élohim plane l'oiseau mystique devenu l'emblème du Saint-Esprit. Le fond du tableau est occupé par un paysage où serpente le fleuve, qui se perd dans le lointain, et dont les bords sont encadrés de roches pittoresques, aux formes variées.

L'aile droite met en scène la décollation de saint Jean-Baptiste. Le bourreau, après l'avoir étendu mort à ses pieds, offre sa tête à la belle danseuse, qui la reçoit délicatement dans un plat, comme un mets précieux. Quelques disciples du prophète déplorent, au second plan, sa triste fin ; au troisième, Hérode-Antipas et son incestueuse belle-sœur, fatiguée des censures de l'austère moraliste, accueillent avec joie le ca-

1. Il porte le n° 534<sup>b</sup>.



deau sanglant que leur apporte la jeune fille. Le monument, le repas, vus en perspective, sont admirablement peints <sup>1</sup>.

Un détail curieux et important, c'est que le type du Sauveur apparaissant à sa mère se trouve reproduit dans le Baptême du Christ. Tout prouve, au surplus, que les deux retables ont été historiés par le même pinceau. On y admire, comme dans celui de Bladelin, un talent de perspective champêtre et de perspective architectonique tout à fait exceptionnel : beaucoup d'hommes qui ont spécialement cultivé le paysage n'ont pas mieux réussi par la suite. L'intérieur de la chambre où sainte Élisabeth vient d'accoucher est une merveille. Dans les trois retables apparaissent déjà les gazons couleur olive, les pelouses dorées ou pâlies par l'automne que Memlinc devait bientôt affectionner. Ces triptyques révèlent d'ailleurs un goût prononcé pour le bleu, le blanc nuancé d'azur et le lilas. Notons, en passant, que tous les personnages y portent des souliers à la poulaine et à patins.

Le même style, le même goût de dessin et de couleur se retrouve dans le n° 545 du musée de Berlin, que le catalogue n'ose attribuer à aucun maître. Il semble avoir fait partie d'une œuvre plus considérable, ou même n'être qu'un fragment coupé dans un grand panneau. Il représente, à n'en pas douter, la Vierge adorant son fils, quoiqu'on n'aperçoive pas le jeune Emmanuel, et reproduit presque exactement la madone du n° 535. Ce sont les mêmes cheveux, le même type, la même attitude; les bras et les mains sont posés de la même manière. La fille de David porte ici une tunique d'un lilas clair, tandis que c'est la robe, dans le premier tableau, qui est couleur lilas, et d'un lilas foncé. La sainte femme, sur les deux images, a un manteau bleu, où l'on observe des empâtements curieux pour l'époque. Enfin la perspective de la campagne est très-bien exécutée dans le morceau fragmentaire comme dans l'œuvre intacte. On y voit un pasteur jouant de la musette auprès de ses moutons : les feuillages sont rendus avec une grande habileté.

Le musée de Francfort possède une reproduction en petit (n° 120) des trois morceaux où se déroule l'histoire du Précurseur. Le travail en est excellent et d'un remarquable fini. On peut donc très-bien croire que Van der Weyden a peint lui-même cette réduction. Elle fut achetée dans le Milanais.

Il m'a paru tout à fait invraisemblable que le pape Martin V, mort

1. Dans les voussours de ces trois tableaux, Van der Weyden a mêlé la biographie du Christ à celles de sa mère et de son devancier. Les douze apôtres garnissent les montants. L'aile gauche et le panneau central proviennent du cabinet de Guillaume II; l'aile droite a été heureusement découverte et achetée en Angleterre.

en 1431, eût possédé le triptyque fameux qui a passé de la chartreuse de Miraflores au musée de Berlin. Mais l'époque où Juan II en fit présent à l'abbaye ne semble pas pouvoir être aussi aisément contestée. La première circonstance n'avait pour garantie qu'une tradition orale; la seconde est appuyée sur un texte latin. Voici le passage entier de don Antonio Conca : « Je ne puis omettre une œuvre très-singulière, un petit autel avec ses portes, devant lequel priaient le roi don Juan II, et qu'il tenait du pape Martin V, suivant ce que l'on raconte. A la première vue on pourrait croire ce travail exécuté par Jérôme Bosch (1), mais il est d'une époque plus ancienne et bien supérieure à tout ce qu'il a fait. Dans le cartulaire de l'abbaye on trouve cette note : — Anno 1445 donavit prædictus rex (don Juan) pretiosissimum et devotum oratorium, tres historias habens : Nativitatem scilicet Jesu Christi, Descensionem ipsius de cruce, quæ aliàs quinta angustia nuncupatur, et Apparitionem ejusdem ad matrem post resurrectionem. Hoc oratorium a magistro Rogel, magno et famoso Flandresco, fuit depictum <sup>1</sup>. — Ces peintures sont encadrées dans des bordures très-capricieuses imitant la pierre, avec beaucoup de figurines et d'autres ornements <sup>2</sup>. »

Un texte aussi positif prouve que le retable qui nous occupe existait avant 1445, que le faible don Juan le possédait depuis quelques années, lorsqu'il en fit cadeau à la chartreuse, qu'il avait en conséquence été peint vers 1440, au plus tard. Mais si l'on regarde ce fait comme indéniable, il soulève une question des plus embarrassantes. Le triptyque de Miraflores est dans la seconde manière de Van der Weyden; le style fin et gracieux qu'il n'abandonna plus se trouve là complet. Or le tableau de la famille Edelheer, tableau rude et primitif, exécuté sur fond d'or, porte au revers la date de 1443. Après avoir historié les panneaux de Berlin, Van der Weyden aurait-il pu redescendre aux hyperboles et aux maladresses de ses débuts? Cela n'est guère vraisemblable. La solution de la difficulté se trouve dans les termes de l'inscription. Elle ne dit pas, en effet, que le tableau fut peint en 1443, mais donné à cette époque, où Guillaume Edelheer fonda une chapellenie dans l'église Saint-Pierre. Le noble personnage aurait fait cadeau d'une œuvre exécutée depuis longtemps.

Un splendide tableau de Rogier van der Weyden, qui explique la

1. « L'an 1445, ledit roi don Juan fit cadeau d'un retable très-précieux et édifiant, où l'on voit trois épisodes, à savoir : la Naissance du Christ, sa Descente de croix, que l'on nomme autrement la cinquième douleur, et son Apparition à sa mère, après sa résurrection. Ce retable fut peint par maître Rogel, grand et illustre Flamand. »

2. *Descrizione odeporica della Spagna*, t. I<sup>er</sup>, p. 33. (Parme, 1793.)

renommée dont il jouissait pendant sa vie, le succès qu'il obtint au delà des Alpes, décore la galerie de Munich, où il est baptisé d'un autre nom. Lequel? me demanderez-vous. Je vous le donne en mille... mais vous ne le devinerez pas. Aussi vous le dirai-je tout à l'heure, quand j'aurai décrit ce chef-d'œuvre encore inapprécié, que l'ombre voile à demi dans une grande salle ineptement construite, et que l'ignorance, l'apathie générale pour le beau, ont enveloppé d'une ombre encore plus épaisse.

Il figure l'Adoration des Mages. La Vierge, assise au milieu d'une ruine, porte sur ses genoux l'enfant prédestiné que les voyageurs adorent et qui les montre à sa mère; deux monarques offrent leurs présents, le genou en terre. A gauche de Marie, saint Joseph; au-dessus de sa tête, deux anges qui planent. Les rois sont escortés de cinq pages ou serviteurs. Dans le fond, des cavaliers, des habitations, un paysage.

Les premiers plans charment de loin, attirent par leur vigueur et leur beauté. Les personnages, tout en conservant l'ingénuité de l'époque, manifestent un goût délicat, sont rendus avec une perfection et une justesse qui provoquent l'étonnement, qui font chercher sur le tableau des indices chronologiques. L'humble mère a une grâce d'attitude et une grâce morale, une expression douce et réfléchie, où l'on sent comme le début d'un style nouveau, comme la primeur d'une saison naissante. Son costume est agencé de la façon la plus habile. Le nouveau-né, un peu grêle encore, suivant l'usage du temps, offre au spectateur une jolie figure, aimable et naïve. Saint Joseph, traité d'habitude comme un personnage insignifiant, même au xv<sup>e</sup> siècle, même sur les tableaux de Rogier van der Weyden, nous apparaît ici avec un air de bonté, de droiture, et porte à la scène une attention qui lui donne du caractère. Au-dessus de Marie planent deux anges charmants, baignés en quelque sorte dans de longues robes flottantes, l'une rose et l'autre lilas, couleurs tendres qu'affectionnait le disciple de Jean van Eyck. Le premier des romanesques visiteurs, homme d'un âge mûr, comme l'attestent ses cheveux grisonnants, a un type plein d'élégance et de finesse. On trouverait bien peu de têtes préférables, même dans les tableaux postérieurs, même aux plus belles époques de l'art. Sa légère chevelure, par une combinaison qui révèle un grand coloriste, se détache sur la robe vert pâle d'un personnage placé près de lui et qui se retourne pour l'examiner : or, la chevelure et la robe sont précisément du même ton. Le roi nègre joint à la beauté des traits une physionomie intelligente, et son visage est si bien exécuté, que la couleur uniformément sombre de sa peau ne nuit pas au relief des chairs. Un personnage qui arrive, le chapeau à la main, la figure encadrée de cheveux épais et d'une barbe



sombre, rappelle les têtes d'Hubert van Eyck et de Thierry Bouts. Sa haute taille ajoute à l'effet que produisent les lignes régulières de sa face, la dignité de son maintien et de son expression. Il y a, en général, dans la mimique et dans l'art de rendre la physionomie, un progrès manifeste.

Le paysage n'étonne pas moins que les acteurs. On y observe pour la première fois, sur une œuvre flamande, l'intention bien marquée de reproduire les effets de la perspective aérienne, et un plein succès a couronné cet effort. L'artiste a exactement proportionné la dégradation des teintes à la distance des objets. Les dernières maisons, la verdure, les collines, tout fuit dans l'espace. Le ciel est d'un bleu très-clair, avec des nuages diaphanes qui rappellent la nature. Une autre singularité, c'est que les arbres ont une apparence toute primitive, le tronc grêle, les branches minces et garnies d'un petit nombre de feuilles, rangées à gauche et à droite comme des barbes de plume. Les Van Eyck eux-mêmes ne représentaient plus ainsi la verdure, massaient déjà leurs feuillages. D'où peut provenir une pareille anomalie? Sous certains rapports, un élan si décidé vers l'avenir, puis, à d'autres égards, un retour vers le passé, quelle énigme ! et qui la résoudra ?

Les costumes fixent la date du tableau vers 1440. Non-seulement les personnages portent des souliers à la poulaine et à patins, mais les pointes des chaussures sont peu développées, preuve indubitable que la mode, depuis longtemps adoptée en France, venait de s'introduire en Belgique, où elle régna beaucoup plus tard <sup>1</sup>. Bien mieux, le valet du roi nègre a pour vêtement principal une jaquette mi-partie bleue et olive, pièce d'habillement surannée, en usage au <sup>xiv</sup><sup>e</sup> siècle, mais dont on ne trouve pas un seul exemple dans les tableaux des Van Eyck. Comme si tout devait être curieux dans celui-ci, devant lequel, bien que malade, j'ai passé des heures entières, la ceinture du page ou valet offre, tracé de la manière la plus distincte, le monogramme suivant :



Or un signe pareil, bien qu'un peu effacé, se trouve derrière le trip-

<sup>1</sup>. Le concile tenu à Anvers pendant l'année 1365 l'avait prohibée comme trop mondaine.

tyque de Guillaume Edelheer, qui est indubitablement de Rogier van der Weyden.

A qui pense-t-on que M. Waagen a eu l'idée d'attribuer ce chef-d'œuvre? A Gérard Horebout, né, selon les uns, vers 1475, suivant Immerzeel vers 1498, miniaturiste de la cour d'Angleterre à partir de 1521 et mort en 1558! Quelle fantaisie étrange, ô capricieux expert! Mais la forme seule des chaussures aurait dû vous avertir; si le tableau avait été peint dans la première moitié du xvi<sup>e</sup> siècle (cent ans après sa date réelle!), les personnages porteraient des souliers à spatule et même des souliers à crevés, non des souliers à la poulaine, mode alors tombée en désuétude.

Cette peinture se trouvait classée, dans l'ancien catalogue de Munich, parmi les œuvres de Jean van Eyck; l'opinion de M. Waagen ayant influencé le directeur du musée, elle figure à présent sous le nom de Gérard Horebout. Les tableaux, comme les livres, ont leur destin <sup>1</sup>.

Le Louvre possède, depuis quelques années seulement, un triptyque fort curieux. Le panneau central a pour sujet la Résurrection; l'aile droite, l'Ascension; l'aile gauche, le martyre de saint Sébastien, assemblage de motifs disparates qui prouve que le retable a été peint pour une corporation d'arbalétriers. Il offre des analogies évidentes avec ceux de Berlin, et des signes non moins manifestes dénotent qu'il fut exécuté après le voyage de l'auteur en Italie. La page du milieu est encadrée dans un porche, comme les six morceaux venus d'Espagne; mais au lieu d'un porche en ogive, nous avons ici une arcade en cintre un peu surbaissée. Dans la gorge du cintre court une vigne colorée en vert pâle. Des colonnes de jaspe flanquent à droite et à gauche l'ouverture fictive, portant sur leur abaque des colonnes tronquées, d'un moindre diamètre; sur l'espace demeuré libre, composant une petite plate-forme, des bambins en marbre blanc, deux de chaque côté, tirent par les bouts deux guirlandes de fruits et de fleurs, suspendues à travers l'arcade. Deux autres enfants, couchés au sommet, tiennent les extrémités supérieures des guirlandes. Sur les colonnettes tronquées, faisant l'office de piédestaux, on voit deux groupes, aussi en marbre blanc; celui de gauche représente le meurtre d'Abel; celui de droite, Samson déchirant la gueule du lion. Cet agencement et ces formes sont très-remarquables: aimant les bordures feintes, composées de motifs d'architecture, Van der Weyden a, cette fois encore, satisfait son goût; mais comme il était en Italie

1. Une copie médiocre et assez librement traitée de cette Adoration des mages porte, au musée de Berlin, le n° 546.

ou venait de quitter la Péninsule, aux données de l'art gothique il a substitué des éléments italiens. Analysons maintenant les scènes représentées.

Sur le panneau du milieu, un ange aux ailes toutes grandes ouvertes, aux cheveux crêpés, vêtu d'une longue robe flottante de la même couleur que ses ailes, c'est-à-dire nuancée d'un bleu lilas, ange suspendu en l'air, comme Van der Weyden les peignait d'habitude, a déplacé le couvercle du tombeau et, après avoir dégagé environ le tiers de l'orifice, continue à traîner la dalle. Par l'ouverture insuffisante, le Christ est sorti. Ayant mis une jambe hors du sarcophage, il lève la seconde pour abandonner tout à fait la lugubre couche. Drapé dans un manteau amaranthe pâle, d'une nuance très-délicate, tenant de la main gauche l'étendard qui proclame son triomphe sur la mort, il lève la droite comme pour bénir. Le Sauveur a un type régulier, avec des orbites charnues et une expression générale qui annonce un caractère doux, faible, timide, signes physiologiques très-évidents sur la figure de Rogier. Les hommes ont toujours fait les dieux à leur image.

Devant le ressuscité dorment d'un air très-naturel deux soldats, et, derrière la sépulture, deux autres gardiens, que heurte la pierre funèbre, sortent à demi de leur lourd sommeil. Les formes des personnages et celles des draperies ont la sobriété qui distingue la seconde manière de Van der Weyden et qu'il a transmise à Memlinc. Au second plan s'élève comme un humble tertre le lieu du sacrifice, ce Golgotha d'où les pleurs et le sang du Nazaréen ont fait jaillir des fleuves de sang et de larmes : au sommet sont restés debout les instruments lugubres ; au pied serpente un chemin qui mène vers Jérusalem. La cité dolente est construite dans le style italien ; on y remarque de grands édifices à l'aspect méridional, et, par delà leurs faîtes, le soleil levant échancre à l'horizon son orbe pâle encore. L'atmosphère semble terne et froide comme par une matinée d'automne, poétique effet rendu avec sentiment et avec délicatesse. Les arbres, les gazons offrent ces teintes dorées ou ces nuances olive que Memlinc affectionnait et dont il avait pris le goût dans l'atelier de Van der Weyden.

En figurant l'Ascension sur l'aile droite, le peintre semble avoir été gêné par le manque d'espace : la scène est composée d'une manière très-monotone. Les apôtres sont rangés autour d'une faible éminence, où le Christ a foulé la terre pour la dernière fois ; ils lèvent tous leurs mains en signe d'étonnement et, par une conséquence logique, mais fâcheuse, leurs têtes ont toutes la même attitude, comme leurs yeux la même direction. Marie, saint Jean et saint Pierre occupent le premier plan. Le



Galiléen est déjà sorti du tableau, car, dans la zone supérieure, au milieu des nues entr'ouvertes et illuminées, ses pieds nus et le bas de sa robe brune paraissent seuls encore. Dans le lointain, par-dessus les apôtres, se dessine le lac de Génézareth, environné de collines bleues, paysage où la perspective fait illusion.

Sur l'aile gauche, nous voyons saint Sébastien attaché à un arbre; quoique maigres, ses formes ne sont pas d'un mauvais dessin. Sa tête, aux légers cheveux bouclés, a une tournure gracieuse, un type original qui suffirait pour désigner le maître. Les païens tendent contre lui des arcs qui ont six pieds de long. Les pelouses sont d'un vert olive; les arbres touffus et sombres se profilent sur un ciel clair par en bas, d'un bleu foncé par en haut.

Dans ces trois compositions règne un goût prononcé pour les teintes douces, pour l'amarante pâle, le lilas, le vert amorti, le blanc nuancé de bleu, comme dans les tableaux que nous avons étudiés à Berlin. Une circonstance pourrait faire croire que l'auteur a peint ce triptyque au delà des Alpes : il y a sept ou huit ans, il est venu d'Italie ; je l'ai vu chez la personne qui, depuis, l'a vendu à l'administration du Louvre.

Un des soldats endormis porte des bottes molles en cuir fauve, à bouts légèrement pointus. Des deux archers, l'un a la même chaussure, l'autre un pantalon à pieds. Le retable doit donc avoir été peint vers le milieu du <sup>xv</sup><sup>e</sup> siècle, époque où nous savons justement que l'auteur parcourait les provinces italiennes.

Un tableau de Munich rappelle aussi son voyage au delà des Alpes. Il a pour sujet saint Luc peignant la Vierge, assise en face de lui sous une riche tenture, dans une salle ouverte comme un portique, d'où l'on aperçoit la campagne. La tenture n'est autre chose qu'un lé d'étoffe, qui monte derrière l'Israélite et dont l'extrémité, soutenue par des cordes attachées à la voûte, forme au-dessus de Marie un dais assez primitif. Penchée avec grâce sur son enfant nu, qu'elle examine d'un œil attendri, en lui offrant le sein, la Juive béatifiée l'entoure de son bras droit et le rapproche d'elle. Ce joli marmot n'a pas les formes déplaisantes que donnait presque toujours au Messie en bas âge l'inventeur de la peinture à l'huile. Saint Luc, agenouillé devant la mère et le fils, tient à la main une tablette sur laquelle est posé son pinceau. Il considère attentivement ses modèles. Au fond de la pièce, deux colonnes corinthiennes (détail remarquable) supportent le tympan percé d'un œil-de-bœuf, au-dessus duquel s'arrondit la voûte. Entre les piliers à feuille d'acanthé, un passage donne accès dans un petit jardin suspendu que borne un mur crénelé. Par une des entailles, un homme et une femme considèrent

les faubourgs pleins de passants et un vaste paysage : un fleuve y circule à travers la campagne, entre des bords accidentés ; le soleil en illumine les flots, qui se perdent dans un brillant lointain. Cette agreste vue rappelle d'une manière frappante les sites par lesquels se terminent plusieurs tableaux de Jean van Eyck, celui du Louvre, notamment, et celui de M. Rothschild.

La Vierge et saint Luc sont enveloppés de lourdes et volumineuses étoffes, que Van der Weyden n'a pas fractionnées en petits plis comme le jeune Van Eyck, mais gauchement drapées et enroulées, suivant sa première habitude.

Ce morceau, acheté à Bruxelles par les frères Boisserée, doit être une copie du tableau qui ornait jadis la chapelle des compagnons de saint Luc. Le succès qu'obtint le modèle en fit faire des reproductions assez nombreuses, car il nous en reste plusieurs. La rudesse de la facture ne permet pas de le considérer comme un original. Le palais de l'Ermitage renferme une moitié de la même composition, saint Luc tenant la tablette où il promène son pinceau ; la seconde partie fut probablement détruite ou enlevée pendant le sac du monastère espagnol, où l'œuvre complète est restée jusqu'en 1813. A Saint-Pétersbourg, le saint Luc passe pour un travail de Memlinc. L'ancienne copie que l'on voit au musée, dans la capitale de l'Espagne, et qui faisait partie des biens confisqués de l'enfant don Sébastien, se trouvait jadis à Tolède <sup>1</sup>.

Si l'action de l'Italie se manifeste clairement sur ces œuvres, un panneau conservé à Francfort, dans la galerie Stædel, semble avoir été peint pendant le voyage de notre artiste au delà des Alpes. Et notons, en passant, que l'on ignore combien de temps dura son séjour. « Ce tableau, à fond doré, montre au spectateur, dit Passavant, Marie portant son fils, debout sous un dais richement orné, dont deux anges tiennent les rideaux. A gauche, on voit saint Jean-Baptiste, patron de Florence ; à droite, saint Pierre avec saint Côme et saint Damien, patrons des Médicis. Le socle est orné de trois écus : celui du milieu contient les armoiries de Florence, un lis rouge sur un fond blanc ; on a gratté le blason qui décorait les autres, de manière que le panneau se trouve à nu. On y voyait sans doute les emblèmes des Médicis. Le tableau appartenait au professeur Rossini, de Pise. Les données de cet amateur prouvent qu'il fut commandé par Pierre et Jean de Médicis, personnages qui vécurent,

1. *Catalogue de Munich*, p. 434. Une autre copie que le sculpteur Hans Gasser possédait, à Vienne, en 1860, était peut-être celle qui ornait l'appartement du professeur Hauber à Munich, où on la considérait comme une peinture de Frédéric Herlin, élève présumé de Van der Weyden.

le premier de 1416 à 1469, le second de 1429 à 1463. » Les têtes ont une noble douceur, un air grave et réfléchi, dont l'œil est d'abord charmé. Saint Pierre se livre à une profonde méditation, et pourtant nulle roideur austère ne dépare ses traits, qui expriment la bienveillance. Un splendide manteau, drapé en lignes harmonieuses, lui prête une nouvelle majesté. Sur le devant de la scène foisonnent une multitude de plantes : on dirait un bocage en miniature, où les lis tiennent lieu de grands arbres, où les fleurs moins hautes remplacent et simulent les taillis ordinaires. La facture occupe le milieu entre la force de Jean van Eyck et la douceur de Memlinc; c'est un excellent travail, digne en tous points de l'artiste qui a formé un élève si habile, après avoir eu un si grand maître<sup>1</sup>.

La galerie du Belvédère possède un de ses meilleurs ouvrages, qu'on attribuait jadis à Martin Schœn. C'est un petit autel portable. Le panneau du milieu représente Jésus sur la croix, et à ses pieds Marie, saint Jean, les donateurs agenouillés; l'aile droite, sainte Véronique; l'aile gauche, sainte Madeleine et quatre anges affligés, qui volent au-dessus d'elle. Toute la composition respire une sainte et profonde douleur : cette émotion atteint le plus haut degré du tragique dans la mère de la victime expiatoire, qui embrasse la croix avec une douleur inexprimable. Les portraits des donateurs sont merveilleux, surtout la noble et intelligente figure de la jeune femme : elle baisse la tête dans un saint recueillement, pendant que le mari lève la sienne vers le Rédempteur avec une expression d'ardente prière. Les deux saintes, qui occupent les ailes, charment l'esprit et la vue par la grandeur unie à l'originalité. Les étoffes sont drapées d'une manière facile et vraie; la couleur est naturelle et harmonieuse, mais n'a point le vif éclat que l'on admire dans les tableaux de Jean van Eyck<sup>2</sup>.

L'art de la tapisserie s'étant développé au xv<sup>e</sup> siècle de manière à pouvoir lutter contre la peinture<sup>3</sup>, il y a lieu de supposer que les maîtres de l'époque fournirent sans cesse des cartons aux brodeurs, quand ceux-ci ne prenaient pas leurs tableaux pour modèles. Les greniers du palais de Madrid fourniraient sur cette matière bien des renseignements curieux. Les tapisseries qu'on y laisse dormir suffiraient, dit-on, pour couvrir toute la route qui conduit de la métropole au château de l'Escorial :

1. Le *Messenger des arts et des sciences*, année 1838, contient une gravure très-fidèle de ce tableau.

2. Betty Paoli : *Wien's Gemälde-Gallerien*.

3. Voyez le second volume de mon *Histoire de la peinture flamande*, p. 321 et suiv. (nouvelle édition).



or cette route a juste dix lieues de long. Il y a une quinzaine d'années, on en choisit un certain nombre, qui furent exposées publiquement. Parmi ces broderies splendides se trouvaient plusieurs grandes compositions de Van der Weyden. Une série, notamment, figurait les sept péchés capitaux. On remarquait une vaste page, ayant pour titre : l'*Infamie*. Elle passe dans le ciel, la reine des vices, traînant après elle tout un lugubre cortège : la Trahison, le Scandale, l'Ignorance ; sur la terre, sont représentés ses plus illustres sujets, dominés, gouvernés par sa pernicieuse influence : Néron, Sardanapale, Jézabel. Une autre suite d'allégories symbolise les Vertus, ou de nobles principes : la Foi, la Sagesse divine, l'Autorité ecclésiastique, la Noblesse, la Prudence, la Justice, l'Honneur, la Gloire, et enfin le rêve toujours déçu de l'humanité, le Bonheur. Huit morceaux non moins précieux, d'une exécution admirable, introduisent la pensée dans une autre sphère, lui ouvrent les sombres espaces du monde fantastique ; l'or et l'argent y sont employés, aussi bien que la laine, pour figurer les sinistres visions de l'Apocalypse <sup>1</sup>. Évidemment il y a là tout un aspect du talent de Rogier van der Weyden que l'on ne connaît pas encore ; pour savoir exactement quelle était la portée de son imagination, il faudra l'apprécier. L'administration des beaux-arts, en Belgique, s'occupe de faire photographier ces pièces capitales, qui jetteront peut-être une grande lumière sur l'histoire de l'art dans les Bays-Bas :

Nous avons déjà parlé des ornements sacerdotaux que renferme le Trésor impérial de Vienne <sup>2</sup>. On les suppose faits pour les messes solennelles où était convoqué l'ordre de la Toison d'or ; mais comme ils ne portent aucun insigne, on peut croire qu'ils servaient tout simplement à la chapelle de Philippe le Bon. Il y a une chasuble, trois chapes de chœur, les vêtements du diacre et du sous-diacre (dalmatique et tunicelle) et des tapisseries dont on décorait, soit l'autel, soit les stalles du chœur. Les ornements et les personnages y sont prodigués : la chasuble contient trente-neuf figures, chacune des chapes quarante et une, la dalmatique quarante-quatre, la tunicelle un nombre égal, et chaque tapisserie trente-neuf, ce qui compose un total de deux cent soixante-dix-huit. C'est donc, si je puis parler ainsi, tout un cabinet de tableaux. Les ornements et les sujets sont disposés avec l'adroite symétrie de l'école, avec ce goût d'agencement qu'elle devait à une étude approfondie de l'architecture et de la sculpture gothique, celle-ci, pendant le moyen

<sup>1</sup>. *Kunstblatt*, année 1853, p. 452.

<sup>2</sup>. T. II, p. 330 et 331.

âge, étant subordonnée aux lois de la première, qui ont pour essence un besoin absolu d'équilibre dans les masses et dans les formes. La richesse se trouve donc unie, sur les vêtements sacerdotaux de Vienne, à l'ordre le plus parfait et à la plus séduisante harmonie. Les bordures forment des encadrements du meilleur goût. Aux points d'intersection, ménagés très-habilement, s'épanouissent des bouquets de perles. L'ensemble est d'une magnificence inouïe. « Les fils d'or, placés transversalement et couverts, deux à deux, par le point en soie plate, composent le fond même de la broderie, sur lequel les soies de diverses couleurs marquent le dessin et les ombres. Les jours du clair-obscur, étant formés par le tissu métallique, ont une splendeur extraordinaire <sup>1</sup>. » Les chairs sont exécutées en pleine soie, au point plat. Non-seulement les têtes offrent les types les plus variés, mais les expressions les plus diverses, les sentiments les plus délicats, les passions les plus fortes sont rendus avec un bonheur et une justesse incomparables <sup>2</sup>. L'aiguille n'a jamais obtenu de si merveilleux effets.

Un examen attentif produit la conviction que ces travaux ont dû être exécutés d'après les dessins ou les tableaux de plusieurs artistes. Le Baptême de Jésus et sa Transfiguration, par exemple, qui ornent la chasuble, offrent tous les caractères du style de Jean van Eyck. Les scènes des trois chapes, bien que traitées dans le style général de l'école, ont une physionomie particulière. L'esprit de la composition, la forme des têtes et celle des mains dénotent qu'elles sont l'œuvre d'un autre maître. C'est avec les tableaux de Rogier van der Weyden que ces peintures brodées ont le plus d'analogie. L'une représente la mère du Rédempteur assise sur un trône : une admirable expression d'humilité, de chaste modestie, anime son visage, et les saintes femmes, les anges, qui forment trois rangs autour d'elle, séduisent la vue, flattent l'imagination par leur beauté. Une autre chape nous montre le Fils de l'homme avec saint Jean-Baptiste. Plusieurs morceaux ont paru trahir encore deux styles différents. Quelle féconde époque, où l'art s'introduisait partout ! Quelle école infatigable, où les artistes ne ménageaient ni leur temps, ni leurs forces, où ils portaient sur chaque point de leur œuvre toute leur patience, toute leur verve et tout leur talent !

Les peintres du <sup>xv</sup><sup>e</sup> siècle ont généralement exécuté des miniatures aussi bien que des tableaux ; car, dans la première moitié, l'imprimerie

1. *Mémoire sur les vêtements sacerdotaux du trésor impérial*, par le chevalier Von Sacken. (*Bulletin de la commission centrale*, livraison de mai 1858.)

2. Le chanoine Farabulini parle à peu près dans les mêmes termes de la tapisserie conservée à Rome. Voyez mon deuxième volume, p. 323 et suiv.

en caractères mobiles n'avait pas été découverte; dans la seconde, elle travaillait lentement et avec peine, de sorte que les scribes et enlumineurs continuaient à promener sur le vélin leur plume ou leur pinceau. Pendant toute cette période, ils formaient à Bruges une corporation spéciale, dont on possède les comptes depuis l'année 1454, et dont faisaient partie les libraires, les relieurs, les maîtres d'école, etc. Cette jurande avait pour patron saint Jean l'évangéliste, et possédait un autel dans l'abbaye d'Eekhout, voisine de la grande cité commerciale. Van der Weyden, conséquemment, a dû orner des manuscrits; mais pour lui attribuer les délicates peintures d'un volume, il faut y reconnaître et signaler sa manière. On a cru néanmoins pouvoir, sans aucun indice, le déclarer l'auteur d'une miniature qui se trouve en tête des *Annales de Hainaut*, par Jacques de Guyse. Jean Wauquelin, prêtre de Mons, les ayant traduites du latin, les fit copier et enluminer sous ses yeux. Le premier volume fut transcrit à partir de l'année 1446; sur le frontispice on voit le traducteur offrant son livre au duc de Bourgogne. Philippe le Bon, entièrement vêtu de noir, le buste enveloppé d'une tunique bordée de fourrure, se tient debout sous un dais vert et rose, presque aussi étendu que le baldaquin d'un lit. Le prince a une attitude noble et fière. Au lieu de sceptre, il porte à la main un marteau; un lévrier est couché à ses pieds. Près de lui le duc de Charolais, âgé de quinze ou seize ans, considère Jean Wauquelin d'un air bizarre, étonné, avec des yeux légèrement hagards. Ces deux personnages sont les plus soigneusement peints; parmi les assistants se trouvent quatre chevaliers de la Toison d'or, comme le prouve le collier de l'Ordre pendu à leur cou. Ils sont tous coiffés à la malcontent, ont tous des poulaines à patins et à pointes très-allongées, où le patin se relève sur les bords et forme un cadre autour de la chaussure. L'intérieur du monument est bien fait, sans avoir rien d'extraordinaire. Aucun trait ne rappelle le goût, le style de Van der Weyden. Les types n'ont aucune espèce d'analogie avec les siens: il y a dans les têtes plus de réalisme, une observation plus fidèle de la nature. Les dignitaires, placés à la droite de Philippe le Bon paraissent d'excellents portraits, où la dignité du rang s'unit à la vulgarité d'une nature commune. Les différents personnages ont les jambes d'une longueur et d'une maigreur insolites, comme les peignait Thierry Bouts. Cette conformation particulière ne se trouve point sur les autres miniatures du volume, qui sont très-inférieures.

Nul texte, jusqu'à présent, n'est venu indiquer les artistes auxquels sont dues les enluminures du premier tome. Mais les comptes de Philippe le Bon, que possèdent les archives de Bruxelles, désignent Guillaume



Vrelant comme ayant peint pour le second « LX ystoires de plusieurs couleurs, » qui lui furent payées 42 sous, l'une dans l'autre; total, 72 livres. Or, ces images ont une frappante similitude, en fait d'exécution, avec le frontispice du premier volume. Seulement elles sont mieux conservées. On y remarque aussi tout d'abord la longueur hyperbolique des jambes et un mérite exceptionnel. Beaucoup valent des tableaux; on y admire de charmantes têtes, dessinées avec le plus grand soin. Les traits des visages sont fortement accusés; il y a en outre des empâtements de couleur dans toutes les chairs, qui semblent trahir l'usage ou l'influence de la peinture à l'huile. L'architecture des fonds est très-habilement exécutée. Parmi les plus belles de ces miniatures, il faut signaler le Mariage du roi Arthur et de la reine Genièvre (feuillet 39), que M. Charles Onghena vient de reproduire au trait, de son burin élégant et fidèle; le Martyre des onze mille vierges (feuillet 66); le Baptême de Clovis, plongé tout nu dans une cuve, et le Baptême de plusieurs jeunes filles, représenté de la même manière : la reine Clotilde préside à la cérémonie; les néophytes sans costumes ont d'aimables visages, pleins d'expression et de vérité. Les connaisseurs n'admireront pas moins le Mariage de la Vierge (feuillet 102), et quelques autres scènes rendues avec le même talent <sup>1</sup>.

Le frontispice du troisième et dernier volume est fort curieux. On y voit le duc de Bourgogne rendant visite à Jean Wauquelin ou au copiste, dans une espèce de galerie ou de salle ouverte, qui laisse apercevoir la cour du bâtiment et la campagne voisine. Philippe le Bon est escorté de sa levrette. Assis devant un pupitre, le scribe met la main à son bonnet pour saluer le prince : il a devant lui le parchemin où il était en train d'écrire, et sur lequel pose encore sa plume. Les personnages, comme dans les autres miniatures, ont des jambes énormes. Celle-ci prouve que Philippe le Bon ne se contentait pas de bien accueillir les auteurs, copistes et enlumineurs qui lui offraient leurs ouvrages, mais qu'il poussait la bienveillance et l'intérêt pour leurs travaux jusqu'à leur faire des visites <sup>2</sup>. Les autres images du volume n'ont pas le même caractère et ne sont pas du même enlumineur.

Un examen attentif des *Annales du Hainaut* me semble donc prou-

1. Feuillet 80, 85, 93, 97, etc. Ce volume fut terminé avant 1450.

2. Les premières lignes de ce tome prouvent que le livre tout entier avait été commandé par lui : « Chy après s'ensieult la tierche partie des nobles princes de Haynault, extraite et translatee de latin en franchoys des livres maistre Jaque de Guyse, au commandement de mon tres-redouté Seigneur Monseigneur Philippe, par la grâce de Dieu duc de Bourgogne, etc. »

ver que les peintures initiales du premier et du troisième volume ont été exécutées, comme les soixante miniatures du second, par maître Guillaume Vrelant. Ces travaux étant dignes d'intérêt, nous ne regrettons pas l'étude qu'une fausse attribution nous a obligé d'en faire. L'auteur mérite une place dans l'histoire de l'art flamand <sup>1</sup>.

Quelques recherches et un peu de soin eussent fait découvrir à la bibliothèque de Bourgogne plusieurs peintures à la gouache, où le talent de Rogier van der Weyden se trahit par des signes manifestes. Une grande miniature du *Pontificale*, portant le n° 9215, frappera tous les connaisseurs. Elle occupe les six dixièmes de la page environ, et figure le Sauveur en croix. On y reconnaît à la première vue la manière du peintre fameux, ses immenses draperies, ses gestes violents, ses expressions et ses poses dramatiques, son habile façon de reproduire la campagne. Les yeux fermés, la tête pendante, le visage blême, Jésus semble arrivé au terme de sa mission et rendre le dernier soupir. Effrayé de ce dénouement sinistre, l'apôtre qu'il aimait entre tous fait un mouvement qui exprime, comme son visage, la terreur et la désolation. La Vierge, près de lui, lève les mains au-dessus de son front, dans l'attitude la plus tragique. Elle porte une lourde coiffure de linge qui lui enveloppe toute la tête, déborde et pend sur le côté. Son immense robe, d'un magnifique azur, traîne au loin sur la terre. Au pied de la croix, Madeleine, portant une robe vert pâle, lève les deux mains à la hauteur de ses épaules, en signe de douleur, et une belle chevelure blonde, légère et sans boucles, tombe comme un flot de soie le long de son dos. Marie Salomé, à genoux, la tête coiffée d'un turban, regarde le Christ avec une profonde pitié. Ces personnages occupent la droite du Fils de l'homme. A sa gauche, on voit deux soldats et un particulier, probablement Joseph d'Arimathie, dont les figures sont aussi très-expressives. Saint Longin, persuadé tout à coup et tenant encore la lance dont il a frappé le Rédempteur, semble proclamer sa divinité : la main sur la hanche, le centurion le regarde d'un air mécontent et sévère, comme s'il lui adressait des reproches. Leur débat touche peu le troisième individu. Que lui importe cette vaine querelle ? toute son attention est pour Jésus qui se meurt et qu'il examine avec tristesse. Quoique trop volumineux, les costumes ne sont pas drapés d'une manière désagréable. Un charmant paysage occupe le fond de la scène : une rivière y circule entre des éminences bleuâtres et entoure une

1. M. Waagen avait attribué au hasard le frontispice du premier volume à Rogier van der Weyden. D'autres ayant adopté son opinion, il s'écrie fièrement : « J'ai reconnu le premier dans cette miniature la main de Rogier van der Weyden ! » Belle découverte, et qui autorise vraiment une clameur triomphale !

île où se dressent une église et un château-fort. La perspective est très-bien faite. Les arbres, encore primitifs, ont l'aspect de boules et de pinceaux. Bleu dans le haut, blanc dans le bas, le ciel est festonné de vapeurs légères.

Si l'on n'attribuait pas hardiment cette miniature à Van der Weyden, il faudrait renoncer pour toujours au travail d'induction qui baptise les tableaux d'après le style des maîtres. Une preuve matérielle, d'ailleurs, change ici la présomption en certitude. Non-seulement le Christ a la longueur et la maigreur que lui donnait habituellement Rogier van der Weyden, mais sa laide figure, osseuse et trapue, ses cheveux incultes, tombant éparpillés sur la droite, sa bouche tordue par la douleur, se retrouvent exactement, aussi bien que les proportions insolites du corps, dans le retable des *Sept Sacrements*.

Sauf cette grande page, le manuscrit ne renferme que de petites miniatures, des têtes de ligne; elles sont peintes avec beaucoup de finesse et d'élégance. Le volume, au reste, a cela de singulier qu'il renferme deux parties bien distinctes : la première fut écrite et enluminée pendant le xiv<sup>e</sup> siècle; les losanges dorés, bleus et violets, qui composent le fond des images, suffiraient pour le prouver, comme les traits noirs et la rude exécution des figures. Mais, à partir du feuillet 109, tout change : on est transporté subitement au xv<sup>e</sup> siècle; des intérieurs de chambres ou d'églises remplacent, non sans avantage, la marqueterie uniforme des premières scènes. Et le goût spécial de Van der Weyden caractérise ces travaux plus récents, où dominent les tons clairs, où l'on admire partout une fine et charmante couleur.

Outre ces miniatures, quelques dessins de Rogier van der Weyden nous ont été conservés. Citons d'abord, comme le plus important ou le plus curieux, celui que possède, à Londres, M. J. C. Robinson. Il est tracé avec une encre d'un gris brunâtre, et a pour sujet le retour d'une procession escortant le saint viatique. C'est un fort beau travail, où les personnages portent les costumes en vogue du temps de notre artiste. Il y a des têtes pleines d'expression. Comme tableau de mœurs contemporaines, il est précieux et original. Les chantres placés en tête de la troupe sont d'un réalisme frappant : ils font toutes les grimaces qui peuvent rendre comiques leurs laides figures, et on croit les entendre ânonner. Les prôneurs actuels de l'empirisme absolu ne réussiraient pas mieux. La foule, au contraire, est pieuse, grave et recueillie. La procession défile dans une rue intéressante pour un archéologue : on y voit des maisons en bois, à pignons aigus, et des maisons en brique, à pignons en escalier.



Un autre dessin de Van der Weyden est exposé dans les vitrines de la collection du Louvre (n° 626). Il figure la scène du Calvaire. Le Christ a le visage trapu, les cheveux éparpillés sur la droite, comme dans le retable d'Anvers et dans le *Pontificale* de Bruxelles. Saint Jean, affublé de draperies énormes, soutient la Vierge, qui tombe en défaillance sous un costume non moins hyperbolique. En face d'eux, à la gauche du Rédempteur, la Madeleine dégingandée lève ses mains jointes vers le ciel, avec un mouvement spasmodique. Elle n'a pas le type ni la coiffure que lui donnait habituellement Rogier van der Weyden. Mais son costume, ses proportions et sa pose sont ceux qu'il avait adoptés comme une signature. On aperçoit au loin les pignons et les flèches d'une Jérusalem gothique. C'est un dessin de second ordre, où Marie et saint Jean ont de laides figures. Près de la tête du Sauveur, sur le bois de la croix, se trouve une inscription flamande que je n'ai pu lire, mais qui ne signifie point Jésus de Nazareth, roi des juifs.

Le catalogue du Louvre attribue à Rogier van der Weyden un second dessin, dans lequel on admire les qualités absentes de l'autre (n° 625). C'est une tête de femme, inclinée vers l'épaule gauche et coiffée d'un bonnet de linge, vaguement indiqué par de faibles lignes. De longs cheveux tombent sur l'épaule droite. Cette belle inconnue a les traits réguliers, le front pur, de grands yeux, des sourcils délicats, une bouche avenante, un air aimable. Les linéaments se distinguent par une précision tout à fait en harmonie avec la netteté, la fermeté du pinceau dans l'école brugeoise. Un charme intellectuel et une grâce morale semblent attirer le spectateur vers cette douce figure. On peut la croire de Van der Weyden, mais rien ne prouve qu'il l'ait exécutée. Elle lui ferait certes beaucoup d'honneur.

Rogier ne suivit pas seulement son maître au pied des autels, dans les saintes extases de l'art religieux; il l'accompagna hors du temple et se délassa, comme lui, en peignant des motifs d'un autre caractère <sup>1</sup>. On voyait à Gênes, suivant le rapport de Facius, un tableau de sa main supérieurement exécuté : il montrait une femme nue, qui se baignait, ayant près d'elle un chien; la sueur humectait sa figure, et deux jeunes gens

1. Un témoignage important prouve que Rogier van der Weyden passait, au xve siècle, pour le disciple de Jean van Eyck. C'est une strophe de la chronique rimée des ducs d'Urbain, ouvrage écrit de 1485 à 1490 par Jean Santi, père de Raphaël :

A Brugia fu tra gli altri piu lodati  
Il gran Johannes, il discepol Ruggero,  
Con tanti d'alto merto dotati,  
Della cui arte e sommo magistero  
Di colorire furno si eccellenti,  
Che han superato spesse volte il vero.

la regardaient par la fente d'une cloison, le sourire à la bouche <sup>1</sup>. Dans le musée de Stuttgart se trouve une Bethsabée au bain, toute nue et de grandeur naturelle, que l'on estime peinte par Rogier. C'est un tableau d'une belle couleur, agencé d'une manière habile et même bien dessiné, relativement à l'époque où vivait l'auteur. David guette de loin la jeune femme, qui, sans le savoir, expose à sa vue tout ce qui est nécessaire pour l'induire en tentation, pour lui faire commettre de nombreux péchés mortels.

Cornélis Cort a gravé plusieurs tableaux de Rogier van der Weyden. Les estampes portent son nom ou celui de Jérôme Cock, son maître, dans l'établissement de qui elles étaient mises en vente <sup>2</sup>. J'ai cherché vainement une de ces raretés chalcographiques.

En somme, nous pouvons, dès à présent, nous former une idée assez nette de ce peintre longtemps plongé dans une ombre crépusculaire. Sa figure s'y ébauchait à peine, comme une ombre indécise. Une lumière inespérée est venue en dessiner les contours, en accentuer les traits. Quelques rayons encore, et nous aurons une image vivante qui prendra tout le relief, toute la couleur d'un portrait d'après nature, exécuté par une main habile <sup>3</sup>.

1. « Les familiarités indécentes des deux sexes dans les bains et dans de semblables réunions, sources impures de licence, avaient banni toute pudeur. » Schiller, d'après Commynes, *Histoire du soulèvement des Pays-Bas*.

2. Ratgeber : *Annalen der Niederländischen Malerei*, p. 465.

3. C'est M. Alphonse Wauters, archiviste de Bruxelles, qui a débrouillé avec une patience exemplaire la biographie de Rogier van der Weyden. Pendant que je rédigeais le second volume de ma première édition, il eut l'extrême obligeance de m'adresser un mémoire, où il avait groupé tous les renseignements inédits parvenus à sa connaissance. Son manuscrit, que je possède encore, prouve son amour désintéressé de la science, vertu fort rare de nos jours. N'ayant pas adopté toutes ses conclusions et l'ayant engagé moi-même à imprimer son travail, il le fit paraître, en 1846, dans le *Messenger des sciences et des arts*, puis le publia sous forme de brochure. Dix ans après, de nouvelles découvertes l'induisirent à refondre son étude, qui composa six articles dans la *Revue universelle des beaux-arts* et lui fournit la matière d'une seconde brochure. C'est encore M. Alphonse Wauters qui a rédigé la monographie de Rogier van der Weyden dans l'*Histoire des peintres de toutes les écoles*. Les documents trouvés à Tournay ont complété ses recherches. Au lieu de le citer vingt fois, j'ai pensé qu'une déclaration générale vaudrait mieux et serait suffisante. Pour les tableaux, tapisseries et miniatures, pour tout ce qui concerne les deux manières du peintre, j'ai parlé d'après les œuvres mêmes et d'après mes observations personnelles.

## ÉCOLE DE MODÈNE

---

### ROSEX DIT NICOLETO DE MODÈNE

GRAVEUR DU XVI<sup>e</sup> SIÈCLE.

---



MODÈNE, à la fin du xv<sup>e</sup> siècle, obéissait à Hercule I<sup>er</sup>, qui exerça pendant toute la durée de son règne, de 1471 à 1505, une grande et glorieuse influence sur le mouvement intellectuel et artistique de l'Italie. Ami des lettres, il appela et retint près de lui Titus et Hercule Vespasianus Strozzi, Boiardo et bien d'autres savants illustres, qu'il encourageait à traduire les manuscrits grecs et latins récemment découverts. C'est à son initiative que l'on doit les premières publications en langue italienne des pièces de Térence et de Plaute, qu'il fit représenter à grands frais sur son théâtre. Passionné pour la musique, il entretenait une troupe nombreuse de chanteurs, presque tous français. Grand amateur d'art, il fit construire de somptueux palais, que ses peintres couvraient de fresques.

Alphonse I<sup>er</sup> hérita des goûts de son père. Le palais du Belvédère, qu'il fit élever sur une île du Pô, avec ses marbres et ses peintures des Dosso Dossi, est la preuve éclatante de son amour pour les arts. Grâce à M. Campori, les lecteurs de la *Gazette* connaissent les rapports nombreux qu'il entretenait avec Raphaël, soit pour l'acquisition d'antiques, soit pour la possession d'un de ses tableaux qu'il ne put obtenir<sup>1</sup>. Plus heu-

<sup>1</sup>. *Documents inédits sur Raphaël*, par M. Giuseppe Campori. *Gazette des Beaux-Arts*, t. XIV.



reux avec Titien, non-seulement il eut de ce peintre illustre des bacchanales célèbres et d'autres peintures, mais encore des dessins pour des vases de terre qu'il faisait exécuter à Venise sous sa surveillance. Esprit curieux et chercheur, Alphonse I<sup>er</sup> ouvrit dans son propre palais, à Ferrare, un atelier de majoliques pour lesquelles les Dossi fournirent des dessins, et il fut le premier à faire essayer, non sans quelques succès, la fabrication de la porcelaine tendre, un demi-siècle avant Alphonse II et François de Médicis, qui passent pour avoir été les premiers à provoquer cette découverte importante<sup>1</sup>. Aussi, sous le règne de ce prince, qui fut l'ami de l'Arioste, l'école de Ferrare arriva-t-elle à son apogée avec les Mazzolini, les Costa, les Dossi, les Ortolani et les Garofoli.

Si Modène, privée de l'avantage d'être la résidence d'une cour, brilla d'un moins vif éclat que Ferrare, si elle ne compta dans la peinture aucun de ces hommes supérieurs qui ouvrent des voies nouvelles et entraînent les générations à leur suite, du moins elle prit une part des plus actives au mouvement qui se manifestait dans toute l'Italie. Modène comptait alors dans son sein : Francesco Magagnolo, Francesco Cecchino Setti, Giovanni Munari, père de Pellegrino, et Francesco Bianchi. Dans les arts plastiques, Modène était encore plus favorisée : elle possédait plusieurs artistes qui furent plus que des hommes distingués. Guido Mazzoni, ou Paganini, dit le Modanino, vit ses œuvres recherchées par toute l'Europe. Appelé à Naples par le roi Alphonse, il devint bientôt le rival heureux du célèbre sculpteur florentin Benedetto Maiano, et, si grande était sa réputation, que Charles VIII, maître de Naples en 1495, le ramena en France, où il le retint pendant vingt ans, le créa chevalier et l'autorisa à introduire dans ses armoiries la fleur de lis. Giovanni Abati, père du célèbre Nicolo, mérita bien de l'art en modelant des Vierges estimables, et surtout en donnant, suivant toute probabilité, les premières notions de l'art à Antonio Begarelli, l'artiste qui illustra le plus Modène, et dont les œuvres firent dire à Michel-Ange : Si jamais ces terres pouvaient devenir marbres, malheur aux statues antiques ! Begarelli tenait une école où se formèrent la plupart de ses jeunes compatriotes, et peut-être bien Corrège, qui passe pour avoir pétri l'argile, et auquel on attribue une *Piété* qu'il aurait faite conjointement avec son maître pour l'église Sainte-Marguerite.

Telle était, à la fin du x<sup>v</sup> siècle, la situation des arts à Modène, où l'illustre Boiardo, le traducteur d'Hérodote et l'auteur du *Roland amou-*

1. *La majolique et la porcelaine de Ferrare*, par M. Giuseppe Campori. *Gazette des Beaux-Arts*, t. XVII, p. 450 et 212.

*reux*, exerçait au nom d'Hercule le commandement militaire. C'est au milieu de cette société affolée de l'antiquité, passionnée pour les lettres et les arts, que naquit et grandit Nicoletto, de Modène. L'histoire est absolument muette sur cet artiste. Vedriani, l'auteur le plus ancien qui ait parlé de lui, ne donne aucun renseignement sur sa vie et ses œuvres. Il se contente de louer, en termes hyperboliques, le talent de Nicoletto <sup>4</sup>, sans songer même à nous apprendre quel était son nom de famille. Ce nom fut longtemps, en effet, un mystère : Fussly avança, sans preuves à l'appui, que Nicoletto s'appelait Belin, et d'autres écrivains interprétèrent les lettres NI. RO., gravées sur plusieurs de ses estampes, par Nicolas Romain. Un long séjour que cet artiste passe pour avoir fait à Rome, — ce qui d'ailleurs est presque confirmé par sa gravure représentant la statue de Marc-Aurèle, — devint très-probablement l'origine de cette version. Zani fut le premier qui donna à Nicoletto de Modène son vrai nom, et qui trouva l'explication des nombreux monogrammes sous lesquels ce graveur se plut à cacher sa personnalité. Une estampe de la bibliothèque de Vienne, le *Groupe des quatre femmes*, copiée d'après Albert Dürer, datée de 1500, et signée en caractères parfaitement lisibles : *Opus Nicoletti Modenensis Rosex*, mit fin aux doutes du savant abbé et des iconophiles. Nicoletto de Modène s'appelait donc Rosex, dérivé probable de Rosa ou Rossi, noms de famille communs en Italie. Sur ce point il ne saurait plus y avoir de contestations; mais que de secrets restent encore à éclaircir!

Lorsque Nicoletto Rosex copia le *Groupe des quatre femmes* de Dürer, il devait graver depuis longtemps; mais qui dira l'époque à laquelle remontent ses débuts? Tout d'abord, Rosex paraît avoir suivi les préceptes de Mantegna; il modèle ses figures au moyen de grosses tailles parallèles qu'il ne couvre point de contre-tailles; il pose ses personnages sur des gisements de pierres coupées; il sacrifie entièrement le paysage, se contentant le plus souvent, à l'imitation des nielleurs, de détacher ses figures sur un fond couvert de tailles croisées, et déjà il accuse un goût marqué pour introduire dans ses compositions des arbres morts. Ces premiers essais de Nicoletto sont fort grossiers, et cependant il paraît en

4. « Gran lode, e gloria si è acquistato Nicoletto da Modena pittore insigne massime in prospettiva, e valente incisore nel rame. Tante sue bellissime carte effigiate, e tagliate pur in rame, e ligate con quelle d'Alberto Duro, Luca d'Olanda, Tintoretto, e altri si fatti uomini danno parimente a conoscere il suo mirabile ingegno, e pienamente fanno ammirare quanto fosse valente in questa professione, come da' giudiciosi sacrà confermato..... » Des éloges semblables prennent une page entière de la *Raccolta* de Vedriani.



SATYRE ÉCORCHANT UNE BICHE,

Fac-simile d'une estampe de Nicoletto de Modène.



avoir été assez satisfait pour en tirer vanité. Il s'en déclare hautement l'auteur, et, un des premiers parmi les graveurs, il ose buriner son nom en toutes lettres sur le cuivre. *Un satyre écorchant une biche* et les deux pièces représentant des *Jeux d'enfants* appartiennent à cette première manière, dont nous trouvons le spécimen le plus parfait dans son *Apelles*, admirable figure qu'il a dû graver sur un dessin de Mantegna.

Mais les estampes de Martin Schöngauer commençaient à se répandre en Italie, et provoquaient chez tous les artistes une profonde admiration. Michel-Ange, jeune encore, reproduisit en couleurs, dit-on, la *Tentation de saint Antoine*; le miniaturiste Gherardo, le maître SS et plusieurs autres qui n'ont pas signé leurs pièces en firent maintes copies. Rosex fut un de ceux qui cherchèrent à s'emparer des procédés du célèbre graveur de Colmar en imitant son *Christ apparaissant à la Madeleine* et son *Paysan se rendant au marché*. Les estampes si parfaitement gravées de Schöngauer firent-elles voir à Rosex les défauts qui déparaient les siennes et le firent-elles rougir d'avoir apposé son nom sur tant d'œuvres inférieures? On serait tenté de le croire en ne le voyant plus désormais signer en toutes lettres ses planches, mais avoir recours exclusivement aux monogrammes les plus variés pour les marquer. A l'étude des estampes de Schöngauer, le burin de Nicoletto devient plus délié et plus fin, sans perdre absolument son aspect primitif. Le paysage prend une importance plus considérable dans ses compositions, où l'on commence à voir apparaître ces bellès ruines qui joueront un si grand rôle dans ses dernières estampes; mais parfois encore il se plaît à enlever ses figures en lumière sur un fond ombré qui ferme ses monuments. *Un cavalier romain*, *Mars*, *la Langue méchante*, et diverses planches d'ornement, caractérisent cette nouvelle phase, dont les types les plus parfaits se trouvent être *la Victoire* et *la Paix*.

Nicoletto de Modène devait aller encore plus avant, et c'est à Albert Dürer que nous sommes redevables de sa dernière transformation, au moins en ce qui concerne le métier de graveur. Avant même que cet artiste ne vînt à Venise, ses estampes avaient passé les Alpes et rendu son nom célèbre en Italie. Dès l'année 1500, Rosex avait vu quelques-unes des gravures de ce grand artiste, et sous le charme qu'exerça sur lui l'exécution merveilleuse de ces estampes, il copia le groupe des *Quatre femmes nues*, transforma le *Petite fortune* en une *Vestale Tuccia*, et le *Petit Courrier* en un *Chasseur à cheval*. A ce travail, Rosex gagna une délicatesse et une finesse vraiment dignes d'éloges. Mais, autre mystère à pénétrer! en même temps que Nicoletto raffine son burin en copiant des gravures de Dürer, il perfectionne son dessin et épure son goût.

Quel artiste exerça sur lui une influence aussi salubre et aussi décisive ? Qui sut donner à ses figures une élégance recherchée jusqu'à l'affectation ; à ses ruines, un effet si pittoresque ; et à ses paysages, qu'on entrevoit à travers de beaux portiques, un tel charme ? A un rival en l'art de graver devons-nous cette transformation ? Si à côté du *Saint Georges*, de la *Sainte Lucie*, de *Vénus et l'Amour*, de la *Sainte Catherine*... de Nicoletto, on place le *Saint Sébastien*, la *Galathée* et les deux *Léda* de Giovanni Battista del Porto, on restera frappé de l'air de parenté qui existe entre toutes ces planches. Nul doute que dans les estampes de Giovanni del Porto on ne rencontre une certaine volonté de composer et surtout une aisance dans les attitudes gracieuses des personnages qu'on chercherait en vain dans les pièces de Nicoletto, où l'on ne trouve le plus souvent qu'une élégance gênée à force de recherches et l'impossibilité absolue de concevoir une scène. Mais ces imperfections qui déparent les œuvres de l'un, et ces qualités qui éclatent dans les estampes de l'autre, ne témoignent-elles pas de la distance qui sépare toujours l'initiateur de l'initié ?

En l'absence de tous documents, nous avons trop largement ouvert la porte aux suppositions pour ne point oser encore d'avantage, en attribuant à Luini une certaine part d'influence dans un changement si subit. Au temps même où Nicoletto se plaisait à copier Albert Dürer, peut-être fit-il un voyage à Milan ; du moins c'est ce que nous permet de supposer l'analogie frappante qui existe entre la *Sainte Lucie* et la *Sainte Catherine* de l'*Autel de la Vierge*, gravé en 1501 par Rosex, si on les rapproche des deux saintes que Luini a peintes de chaque côté du tabernacle de S. Maurizio. Mais, puisque nous faisons tant que de rechercher toutes les influences qui ont pu agir sur Nicoletto, peut-être convient-il de citer Begarelli. Il est vrai que Vedriani ne nous dit point que Rosex ait modelé, et qu'il ne le loue que comme graveur et peintre habile en perspective ; mais nous ne devons pas oublier que les arts plastiques brillaient alors du plus vif éclat à Modène où Begarelli tenait une école célèbre. Si on parcourt l'œuvre entier de Nicoletto, on n'y trouvera aucune des qualités de composition et de mouvement qui distinguent les peintres ; presque toujours, et surtout parmi les pièces de sa dernière manière, on ne rencontrera que des figures isolées, dans une inaction complète et qui tiennent plus de la statuaire que de la peinture. Est-ce à dire pour cela que Nicoletto fut sculpteur, du moins qu'il étudia pour le devenir ?

Mais c'est trop donner cours à notre imagination, et il est temps de revenir aux faits certains qui ressortent de l'étude attentive de l'œuvre de Nicoletto. Les estampes dues à la troisième et dernière évolution du

talent de Rosex comprennent un espace de temps qui se trouve déterminé par trois pièces datées de 1500, 1501 et 1512. Toutes ces estampes sont infiniment supérieures à celles faites antérieurement, et Nicoletto en avait parfaitement conscience. A ses débuts, avons-nous dit, Rosex, épris de vanité pour ses œuvres, signe son nom en toutes lettres; puis, rendu plus modeste par l'étude des estampes de Schöngauer, il cache son nom sous les monogrammes les plus divers, et enfin, fier de ses dernières productions, il grave ostensiblement son nom, devenu célèbre, sur les entablements des ruines, sur des banderoles et sur des pierres arrachés à de somptueux monuments. On peut même présumer que ce fut alors que, devenu honteux de ses premières œuvres, il rend son nom méconnaissable sur les compositions de sa jeunesse en les couvrant de tailles, mais sans renoncer toutefois au lucre que pouvait lui donner le tirage de ces planches.

Dans sa première comme dans sa troisième manière, Nicoletto, par ses procédés de gravure et par le tirage très-imparfait de ses planches, appartient au *xv<sup>e</sup>* siècle, bien qu'il ait gravé assez avant dans le *xvi<sup>e</sup>*, puisqu'on connaît de lui un Saint Antoine daté de 1512. Il ne paraît pas avoir eu connaissance des estampes de Marc-Antoine, ou, du moins, rien dans son œuvre n'indique qu'elles aient eu sur lui une influence quelconque. De ces faits on peut conclure, sans trop de hardiesse, que Rosex était déjà vieux quand s'ouvrit le *xvi<sup>e</sup>* siècle et que, par l'âge, il était devenu incapable, lorsque Marc-Antoine produisait ses chefs-d'œuvre, de modifier une manière qui lui avait valu un certain renom.

ÉMILE GALICHON.

*La suite prochainement.*









# L'EXPOSITION DES BEAUX-ARTS

A LILLE



L'EXPOSITION ouverte à Lille, pendant les mois d'août et de septembre qui viennent de s'écouler, par les soins de la Société des Amis des Arts de cette ville, est la plus importante à tous les égards qu'ait encore vue la province. Les résultats immédiats dépassent tout ce qu'on avait pu espérer. Il a été acquis pour plus de deux cent mille francs de peinture, et si même les acquisitions se sont arrêtées

à ce chiffre, qui représente les deux tiers de ce que l'administration achète elle-même à Paris à l'occasion des Salons officiels, c'est que le combat finissait faute d'ouvrages à enlever, mais non faute de munitions ou de combattants. On peut dire sans blesser personne que presque tout ce qui était vendable, soit par les qualités d'art, soit par l'accessibilité raisonnable du prix, soit enfin par le choix du sujet, est resté chez les amateurs de Lille ou de la région. Il n'y a pas d'exemple d'un succès pareil, et, dans trois ans, — car la Société a prudemment décidé que ses expositions seraient triennales, — l'Exposition des beaux-arts de Lille nous réserve sans doute des surprises encore plus grandes.

Le président de la commission des beaux-arts, qui est aussi l'administrateur des musées, M. Reynart, avait écrit dans sa circulaire d'invitation aux artistes français et étrangers : « La ville de Lille, fière à si juste titre de ses musées de tableaux et de dessins, est restée longtemps privée d'expositions publiques faute de locaux convenables. Cette difficulté vient d'être écartée. (En effet, un baraquement en planches,



couvert en zinc, a été construit spécialement sur les anciens fossés de la ville, et n'a pas moins coûté d'une trentaine de mille francs.) Une association d'amis des arts, dont l'organisation se prépare avec des vues de suite et d'avenir, réunira, selon toute probabilité (ces probabilités modestes ont été bien dépassées), des ressources importantes. Le nombre des galeries particulières et celui des amateurs tend incessamment à s'accroître dans cette contrée, où le commerce et l'industrie ont créé de grandes fortunes privées. Le goût qui se révèle de plus en plus dans la construction des habitations comme dans le choix des ameublements doit avoir pour conséquence naturelle l'acquisition d'œuvres vraiment artistiques. » Cet appel a été entendu par tout le monde, aussi bien par les artistes français et belges, que par les amateurs du pays, qui étaient directement conviés pour leur faire fête. Cette exposition montre plus victorieusement encore que toutes celles dont nous avons eu à parler dans la *Gazette des Beaux-Arts*, le rôle plus important et plus large de jour en jour que jouent les sociétés des amis des arts.

Celle-ci est de formation toute récente, ainsi que peuvent se le rappeler les lecteurs de la *Chronique*, qui l'a en quelque sorte tenue sur les fonts de baptême, après avoir enregistré son acte de naissance. La fête artistique qu'elle a organisée à Lille est aussi toute nouvelle pour les habitants, qui n'avaient encore vu que quatre ou cinq expositions de ce genre : l'une dans les dernières années du xviii<sup>e</sup> siècle; d'autres en 1818, en 1827, à l'occasion du voyage de Charles X dans la Flandre, et en 1834. C'est donc un terrain vierge que l'on labourait, mais le public était tout préparé par la fréquentation d'un des plus riches musées et des mieux arrangés que possède la province. Les fortunes aussi sont considérables à Lille. Et depuis que la ville, rasant ses anciennes fortifications, comme une matrone trop puissante fait craquer son corset, a obtenu de les reporter plus loin, la propriété a décuplé de valeur. Lille maintient la réputation traditionnelle de richesse commerciale et d'activité industrielle des Flandres. Qui sait si quelque jour elle ne deviendra point aussi un centre d'art vivant et militant?

En attendant, des expositions du genre de celles-ci, outre qu'elles jettent dans les intérieurs une gaieté nouvelle et une décoration de l'ordre le plus élevé, provoquent aussi dans les esprits une agitation qui n'est point stérile. Ces expositions sont de plus en plus prises au sérieux. Un honorable critique parisien, M. Olivier Merson, a consacré à celle-ci, dans un journal de la localité, plusieurs articles très-étudiés, et qui ont été très-bien accueillis. Les petits journaux satiriques ont aiguisé leur plume ou leur crayon avec plus ou moins de goût et de justesse, mais,

après tout, avec une animation de bon augure. Enfin, — et c'est à nos yeux le point capital, — les gens doués d'un goût instinctif, et qui, faute de suivre les salons parisiens, s'étaient habitués à jurer sur la plume du critique du journal ou de la revue qu'ils reçoivent, ont éprouvé des surprises bien explicables en constatant l'écart entre l'éloge et la vérité, entre le relatif et l'absolu. Plus d'un m'a fait ses confidences. Je suis trop discret pour les trahir. Mais j'ai été extrêmement frappé de l'importance future des jugements de la province, qui se trouve détachée des mille influences qui pèsent sur les jugements de Paris. C'est ainsi, — concurremment avec les encouragements donnés par les villes à leurs enfants, — que se prépare la vraie décentralisation artistique, et que l'on peut conserver quelque espoir de voir renaître des centres intéressants. Les artistes d'un pays, nés avec des aptitudes spéciales de race et d'éducation première, au lieu de les noyer dans un centre banal où toute originalité s'émousse, resteront plus volontiers dans un pays où l'exubérance de leurs qualités sera notée comme un signe de force native, et y reviendront après avoir été étudier sur place les autres écoles en dilettanti détachés de tout pédantisme d'école. Ils trouveront au retour un public éclairé et sympathique, et les travaux décoratifs distribués par les municipalités et les riches particuliers les récompenseront largement du silence ou des légèretés de la critique de la métropole. De ce moment enfin, les récompenses décernées, par quelque mode que ce soit, à la suite des Salons officiels, n'auront plus qu'une importance relative.

La condition la plus grave pour l'avenir de ces Sociétés, c'est qu'elles puissent fonctionner en dehors de toute influence administrative. C'est sur cette base que celle de Lille est fondée. L'administration l'a sagement compris ainsi et lui a laissé une certaine liberté. Je lis même dans le premier arrêté de la mairie cet article aussi judicieux que délicat : « L'achat des œuvres d'art destinées à être placées dans les musées est exclusivement réservé aux administrateurs des musées de peinture et de dessins, auxquels seront adjoints les deux membres du conseil municipal faisant partie de la commission générale. » C'est ce que nous avons maintes fois réclamé ici en faisant respectueusement observer que l'on peut être le modèle des édiles et un très-médiocre appréciateur de l'art pur, et que l'acquisition d'un tableau ou d'une statue appartient à un ordre de jugement tout à fait différent de la pensée d'une voie nouvelle ou du vote d'un centime additionnel. Veut-on toute notre pensée : un membre du conseil municipal suffirait, avec voix consultative et pour surveiller l'emploi des fonds. A chacun le soin de paître ses brebis.

Il y avait encore dans le règlement un article fort sage, ainsi rédigé :

« L'administration municipale de Lille ne décerne pas de récompenses, telles que médailles ou mentions honorables ; elle met à la disposition de la commission organisatrice une somme de quarante mille francs, dont la moitié au moins sera employée en achats pour le Musée. » C'est là une disposition à laquelle nous applaudissons sans réserve. Les médailles décernées dans ces circonstances par les municipalités ou les sociétés sont loin de satisfaire l'amour-propre des artistes. A Paris même, et pour des raisons plus graves, elles ont été vivement attaquées, et l'on a lieu d'espérer que dans une de ses prochaines refontes de règlements le surintendant des beaux-arts les jettera à la mer comme un lest inutile et gênant, alors même qu'elles seraient distribuées à leurs camarades par les artistes eux-mêmes. En province, sauf à Lyon, on y a généralement renoncé, et si minime qu'était la somme consacrée à frapper ces médailles, on a, à bon droit, préféré la rejeter au budget des acquisitions.

La Société des Amis des Arts de Lille l'a entendu ainsi. Aussi n'est-ce pas à elle qu'il faut attribuer le don d'une médaille qui, à la surprise générale, et il faut bien le dire, au mécontentement de quelques-uns, a été donné à un tableau acquis pour le Musée de la ville, *la Naissance de Vénus*. C'est à la Société impériale des Sciences, de l'Agriculture et des Arts, à cette association d'ailleurs honorable et éclairée qui avait reçu le legs inestimable des dessins et des curiosités du peintre Wicar et qui l'a cédé une nue propriété à la ville de Lille. Malheureusement plusieurs membres de la Société des Amis des Arts font partie de cette autre société et ont par conséquent endossé la responsabilité des conséquences du vote. Il y avait plus d'une raison pour qu'ils dussent le combattre ainsi qu'on assure qu'ils l'ont fait. En organisant l'Exposition, ils avaient promis aux artistes qu'ils n'auraient point à paraître dans un concours dont le résultat est soumis à des chances souvent bien étranges. Ils sauvegardaient ce principe philosophique qu'il est injuste de mettre en présence des œuvres de conception absolument différente, de tendances absolument opposées, d'exécution congruente au sujet mais absolument dissemblable, et de venir faire un choix au milieu de cette Babel et surtout de venir proclamer un lauréat en face de la foule ébahie. C'est là œuvre de professeurs couronnant les plus forts en thème, mais non de gens d'esprit et de goût qui s'associent pour se procurer des jouissances d'élite. Nous n'avons plus à discuter le choix qui a été fait, mais de quel droit, par exemple, élimina-t-on les membres de l'Institut ? Pourquoi une médaille unique, alors que vous aviez des artistes aussi intéressants que Baudry et Ricard dans le genre du portrait, que Paul Huet, Cabat ou Corot dans le paysage, que



Breton, Courbet ou Millet dans le genre rustique, que Carpeaux, Cordier ou Carrier dans la sculpture, que Carolus Duran ou Gérôme dans les scènes ethnographiques, que Flameng ou Jacquemart dans la gravure, que Gavarni ou Harpignies dans l'aquarelle, et que bien d'autres encore, car cette Exposition valait certes bien les derniers Salons parisiens? Il n'y avait qu'un moyen de tourner la difficulté, et tous les dissidents eussent, au contraire, été ralliés : c'était de donner cette médaille à un enfant de la région. Elle devenait alors une récompense locale, d'une intention parfaitement définie ; en rétrécissant le cercle des concurrents, vous les mettiez plus en évidence et vous recueilliez le fruit des générosités si louables et si peu connues dont vous êtes les mandataires, telles entre autres que l'entretien à vos frais d'artistes peintres ou musiciens à Paris et à Rome.

Un artiste était tout désigné pour cette médaille par son origine, par l'importance de son œuvre et par la complaisance dont il avait fait preuve en laissant sortir de son atelier un tableau à peine terminé, à peine sec, non encore verni, je crois, dont il réservait la primeur à l'Exposition de 1867 : cet artiste, c'est M. Jules Breton ; son tableau, c'est une *Source au bord de la mer, dans le Finistère*. C'est, depuis ses premières œuvres, qui promettaient un artiste plus naïf, sinon plus sincère, — j'en atteste la belle et touchante *Plantation d'un Calvaire* que M. Émile Péreire avait prêtée à l'Exposition de Lille, — c'est le meilleur tableau que nous connaissions de M. Jules Breton. En voici les lignes générales : le premier plan et toute la partie gauche est le plateau verdoyant d'une falaise ; sur un sentier qui se perd aux approches du village, une fillette conduit une vache, un gamin est couché à l'ombre et trois jeunes femmes passent, dont l'une porte du linge et l'autre tient un enfant ; elles vont descendre les rochers qui forment un abrupt escalier et conduisent tout au bas, à une source d'eau pure, jaillissant sur la grève, à quelques mètres de la mer, et servant de fontaine aux Nausicaa des environs. Je négligerai les critiques, sauf les défauts qui sautent aux yeux, comme un manque d'unité dans la composition, la figure du gamin plus qu'inutile, un ciel faible ; mais ce sont là des défauts remédiables. Je m'en tiendrai à l'impression générale qui est puissante et saine : c'est vraiment le vent salé de la mer qui court à travers ce paysage, c'est un vrai soleil, franc et chaud, qui caresse la joue hâlée de ces robustes filles ; ce sont vraiment des poitrines et des hanches de paysannes qui arrondissent ces fichus de coton et ces jupons de laine. Trop longtemps, à mon sens, victime d'une recherche non pas blâmable, mais mal dirigée « du style », M. Jules Breton a cette fois renoncé, comme on peut soupçonner qu'il le faisait, à

draper dans des loques contemporaines des statuettes antiques. Il faut bien en prendre son parti, notre race n'est point la race grecque : si les Prométhées primitifs ont pris leur argile au même tas, du moins ils l'ont modelée chacun à sa guise et chacun aussi a imprimé à sa statue une beauté spéciale. Je veux bien que, lorsqu'il ne s'agit pas d'un portrait, on ne « particularise » pas trop, mais j'entends qu'à l'exemple des grands génies de tous les pays, grecs et français, romains et hollandais, on réunisse les éléments épars de la beauté en ne les cueillant pas que sur un même rameau de la famille humaine.

Un autre artiste se présentait tout naturellement pour disputer cette pomme, qui deviendra, si l'on n'y prend garde, une pomme de discorde ; c'était M. Carolus Duran, né à Lille, élève de ce Souchon, qui a été un des plus obscurs et des plus intelligents professeurs d'art de notre temps, et qui par parenthèse a été le professeur de Sigalon et son collaborateur dans la copie du *Jugement dernier*. M. Carolus Duran est depuis plusieurs années entretenu à Rome aux frais de la ville, et c'est d'Italie qu'il a envoyé son grand tableau, *l'Assassiné, souvenir de la Campagne romaine*. C'était pour nous une des meilleures toiles du Salon dernier, et c'est avec un intérêt d'autant plus vif que nous l'avons retrouvée ici, qu'il nous semblait que le critique et que le public parisien n'avaient pas été tout à fait justes envers ce drame poignant, peint avec force et franchise, dessiné avec une préoccupation si évidente d'éviter le trivial et le poncif. Un examen plus attentif n'a fait que confirmer nos impressions premières : le buste de l'assassiné, le dos et les bras de la femme blonde, sa maîtresse ou sa sœur, qui se précipite sur le cadavre, l'attitude tremblante et convulsionnée de la petite fille qui veut fuir et voir, ce sont là, avec d'autres encore, des morceaux de haut goût, des mouvements sentis par le cœur, étudiés et composés sur la nature agitée, palpitante, passionnée, éperdue, et non péniblement conquis sur des gravures ou des plâtres. Ce qui se dégage de l'ensemble de ce tableau, c'est une impression de douleur et de sympathie : le pittoresque du costume est intimement lié au choix du sujet et ne l'emporte pas. La scène est rude et pathétique comme ces « voceri » que les Corses chantent sur le corps de leurs parents pour s'exciter à la vendette. Voilà certainement une belle peinture toute moderne, très-sage et très-personnelle.

Le tableau de M. Carolus Duran, acheté le jour même de l'inauguration par la surintendance des Beaux-Arts, figurera dans le musée de Lille. Le musée de Roubaix, — car Roubaix a suivi l'immense développement de la prospérité de Lille dans ces dernières années et est aujourd'hui une ville de troisième ordre, — le musée de Roubaix a acheté, à

cette exposition-ci, un tableau de la jeunesse de M. Mazerolle, *Éponine implorant la grâce de son mari Sabinus*. Il est bon que les musées de la province se fassent les Odéons de ces premières tragédies. La provocation à ces achats est même un des côtés pratiques les plus élevés des sociétés des amis des arts. Sans être obligées, aussi strictement que l'État, à protéger efficacement ce qu'on nomme la « grande peinture », et qui n'est souvent que de la peinture grand format, elles accueillent volontiers ces grandes toiles qui donnent aux salles une allure importante et elles les offrent, généralement à bon compte, aux seuls établissements qui, grâce à nos habitations modernes si restreintes et à nos goûts mondains, puissent leur offrir un asile honorable, c'est-à-dire aux musées. Souvent c'est la meilleure œuvre d'un peintre dont l'ambition était plus grande que les forces : il a mis sur cette grande toile toutes ses aspirations, toute sa jeunesse, et il a été vaincu, comme l'eût été Jacob au retour de l'aube, sans le secours divin.

Nous avons vu plus haut que la ville de Lille mettait vingt mille francs à la disposition du comité pour acheter des tableaux pour son musée. C'est là un des plus grands élémens de succès de cette Exposition dans l'avenir. Quand les artistes sérieux sauront qu'on peut ici faire des acquisitions sérieuses, nul doute qu'ils n'y envoient leurs meilleures toiles, leurs meilleures statues. Cette année, la Société, jeune encore, désireuse aussi de se créer beaucoup d'amis, a divisé cette somme en petites bouchées et a un peu préféré la quantité à la qualité. Sauf le tableau du regrettable Blin, les *Ruines du château de Guildo, à marée basse*, et qui est d'un effet très-mélancolique ; sauf les *Bords de l'Oise*, de M. Daubigny, qui appartiennent à sa dernière manière, sourde, inachevée et opaque ; sauf la *Vénus sortant des ondes*, qui offre au moins les qualités d'un parti pris d'école poussé jusqu'au bout, les acquisitions n'ont point eu le caractère distingué que nous désirerions ; il faut réserver aussi M. Lecomte Dunouy et M. Eugène Leroux dont les œuvres, pleines de qualités relatives, sont bien faites pour plaire à des amateurs et, par suite, pour former les lots d'une loterie. Il faut bien craindre de s'engager dans cette voie des achats superficiels. Le musée de Bordeaux en souffre aujourd'hui cruellement. La mission des sociétés est, dans ces circonstances, excessivement importante et délicate. Elles ont charge d'âmes. C'est une ville tout entière qui leur a délégué ses pouvoirs pour immobiliser dans ses collections des morceaux qui soient la joie des yeux et de l'esprit, qui soient un enseignement pour la jeunesse studieuse et qui soient aussi une attraction pour le voyageur. Un particulier a le droit de se tromper ; il en appelle à ses préférences per-



sonnelles; il a la ressource des ventes; ses enfants, après sa mort, ne sont pas liés par ses choix. Mais un établissement public ne jouit pas de tous ces bénéfices : il ne doit accepter que des morceaux longuement discutés, offrant dans des données très-directes, et j'admets même opposées, des qualités visibles de bonne foi et de science, et, lorsqu'il s'agit de maîtres qui ont montré une originalité réelle, des morceaux qui réunissent les qualités dominantes de ces maîtres et soient eux-mêmes une signature de leur meilleure époque.

Plusieurs tableaux réunissaient ici, sinon toutes, au moins la plupart de ces conditions : la *Tondeuse de moutons*, de M. Fr. Millet, que faillit acquérir l'an dernier le musée de Bordeaux, et qui est un des plus robustes tableaux de notre école, le *Repos*, de M. Henri Lehmann, qui est une bonne toile de Musée ou de Salon officiel; la *Vigilance*, de M. Puvis de Chavannes, noble et touchante figure décorative; enfin, dans les paysages, un *Intérieur de forêt dans les Pyrénées*, de M. Paul Huet. Celui-ci est certainement un des chefs-d'œuvre de M. Paul Huet. C'est un tableau déjà ancien, sur lequel la pâte a opéré tout son travail, qui est admirablement émaillé et qui, désormais, ne changera pas plus qu'une majolique qui a passé au four. C'est un des échantillons les plus sobres et les plus sains de l'école romantique. C'est un coin de forêt plantureuse et verdoyante; les rochers disparaissent sous la mousse; les troncs d'arbres, lustrés et moirés, s'alignent comme les colonnes d'un temple, un ruisseau bondit et écume. Le choix du site est raisonné et le tout est admirablement dessiné et peint; mais ce qui est frappant, c'est le soleil qu'on y sent, les aromes qu'on y respire, les vols d'insectes qu'on y entend bruire, j'allais dire les sonnets qu'on y cueille par gerbes. C'est plus qu'un paysage, c'est un tableau. Dans le Musée, le tableau de M. Paul Huet eût été un enseignement, celui de M. Daubigny ne sera qu'un exemple.

Nous espérons qu'à sa prochaine exposition la ville de Lille fera quelque acquisition retentissante, telle, par exemple, que celle de la *Fille du Tintoret*, par la ville de Bordeaux. Il se peut qu'il y ait des réactions contre tel ou tel maître; mais, se fût-on trompé sur la qualité absolue de l'œuvre, ce qui après tout n'est établi que longtemps après, il faut toujours demeurer possesseur d'un de ces jalons à l'aide desquels l'historien se guide pour écrire l'histoire d'une école et d'une période.

La surintendance des Beaux-Arts avait, pour rehausser l'éclat de cette solennité, envoyé ses principales acquisitions faites à la suite du Salon. Elles sont connues de nos lecteurs, et nous n'avons pas à y revenir après ce qui en a été dit ici. C'est une épreuve avant le Luxembourg, et très-

heureuse pour certains tableaux, car la lumière était beaucoup plus nette et mieux distribuée ici qu'à Paris.

La commission administrative avait fait appel, à l'exemple du comité de Bordeaux, à quelques grands amateurs de Paris. C'est une idée heureuse et très-féconde que de faire voir à un public, qui n'est pas appelé à se mettre en route pour les Salons ou pour le Luxembourg, les œuvres des maîtres n'exposant plus et dont le nom frappe souvent les oreilles<sup>1</sup>. Un amateurs, Lillois d'origine, M. Ferdinand Boquet, avait été le plus libéral, et il avait prêté une belle répétition de la *Patrouille turque*, de Decamps, et un chaud *Paysage d'Orient*, du même maître; l'*Aube matinale*, un *Relais de chiens*, une *Vache rousse au pâturage*, par Troyon; une *Chasse aux lions* et *Abd-err-Rahmann passant la revue de ses troupes*, par Eugène Delacroix, et deux Meissonier de premier ordre, un *Joueur de luth* et un *Liseur*. Par une confuse interprétation du respect dû à ces grands noms, ainsi qu'à celui d'Hippolyte Flandrin, dont on avait réuni quelques dessins et quelques esquisses, tous ces morceaux de choix, sauf les deux Meissonier, avaient été enfermés dans une sorte de cabinet noir qui donnait immédiatement sur l'antichambre. C'était un sanctuaire, je le veux bien, mais un sanctuaire dans une crypte. N'eût-il pas mieux valu faire les honneurs du salon carré à des morceaux dont l'effet était certain, au lieu de réserver ce Salon en grande partie aux portraits, aux sujets officiels? On risque que la foule n'entende rien à ces malices. Elle va tout droit à ce qu'on lui désigne avec le plus de clarté, et si elle se trompait, il ne faudrait point s'en prendre à elle.

Ceci dit avec d'autant plus d'indépendance que nous sommes plus assuré du succès futur des expositions de Lille, il ne nous reste que des éloges à donner. L'aspect général était excellent. On entrait par une

1. Comme il est toujours important de fixer le passage des objets d'art, ne fût-ce que pour éviter à ceux qui nous succéderont d'irritantes recherches, voici la liste des envois d'œuvres de M. Ingres : *Antiochus renvoie à Scipion son fils qui avait été fait prisonnier*, tableau exécuté en loge en 1800 et ayant obtenu le 2<sup>e</sup> grand prix (appartenant à M. Gatteaux); — *Œdipe*, première pensée (à M. de la Beraudière); — *Condottière* (à M. G. de Montbrison); — *Jésus remettant les clefs à Saint-Pierre*, croquis à la mine de plomb (à M. Gatteaux). — Les *Porteurs du Pape*, croquis (à M. Ph. Burty); — *Romulus vainqueur d'Acron*, deux dessins avec différences notables (à M. Ém. Galichon et à M. Gatteaux); — *Alexandre et Éphestion*, croquis (à M. Gatteaux); — la *Jeune fille au Chevreau* (à M. Ém. Galichon); — *Napoléon, premier consul et empereur*, croquis (à MM. E. Marcille et J. Boilly); — *Portrait de M. Gatteaux père*, dessin (à M. Gatteaux); — *Portraits d'Hippolyte et de M<sup>me</sup> Hippolyte Flandrin*, dessins (à M<sup>me</sup> H. Flandrin); — *Portrait d'homme*, dessin (à M. Ém. Galichon).

sorte de vaste vestibule sur lequel aboutissaient à droite et à gauche six salons, coupés au milieu par le grand salon carré. Le classement nous a paru très-judicieux. Par un désir d'être utile aux artistes, auquel il faut applaudir, dès qu'un tableau était vendu on le rehaussait d'un cran, et son voisin, moins heureux, descendait à la hauteur de la convoitise des amateurs. Les dessins et les aquarelles avaient une salle spéciale. Les gravures étaient disposées sur des pupitres circulaires, et la collaboration ordinaire de la *Gazette*, Léopold Flameng, Jules Jacquemart, Ferdinand Gaillard, Frédéric La Guillerminie, etc., s'y montrait avec ses meilleures planches, fraternellement, côte à côte avec la *Société des Aquafortistes*, qui, par parenthèse, vient d'entrer dans sa quatrième année. Les statues et les bustes avaient été distribués avec goût dans le point central des salons et dans les angles. Les sculptures polychromes de M. Charles Cordier, bustes de nègres ou de négresses, drapés de marbre d'Algérie et coiffés de turbans d'onyx, montraient leurs dents d'ivoire, roulaient leurs yeux de pierre dure, et plissaient leur front de bronze. La fière Bianca Capello, de Marcello, une des plus belles figures décoratives de ces derniers temps, jetait au visiteur tranquille et bonasse son regard hautain et impénétrable. M. Carrier-Belleuse, qui est d'Anizy-le-Château, avait envoyé des terres cuites, et M. Carpeaux, qui est de Valenciennes, son beau buste en marbre de la *Palombella*. C'est encore un des avantages de cette Société de pouvoir se faire expédier de la sculpture et d'avoir l'espoir d'en acheter ou d'en faire vendre. Le marbre, le bronze, la terre cuite ont leur place marquée dans les grands intérieurs contemporains, et les riches particuliers de Lille doivent donner l'exemple à ce propos. On n'y songe pas assez : sans parler de statues entières, en marbre ou en bronze, dont le prix est, il est vrai, assez élevé, le prix d'une belle réduction ou d'un buste décoratif est, au contraire, accessible à quiconque fait décorer à son goût un hôtel. Rien n'est plus noblement somptueux qu'un marbre sur le palier d'un escalier, dans un salon d'apparat, ou même dans un cabinet-de travail. Nous ne connaissons point encore le détail des acquisitions, mais nous serions heureux de savoir que la commission organisatrice ait dirigé dans ce sens l'attention des amateurs.

Le chiffre des objets d'art inscrits dans la deuxième édition du catalogue était de 1575. Mais, si nous ne nous trompons, il a été en réalité supérieur encore, car, l'impulsion une fois donnée, les tableaux vendables furent bientôt enlevés. Nous citerons rapidement, parmi les maîtres qui ont été le plus favorisés, MM. Harpignies, Brendel, Brion, Émile Breton, Appian, Hillemacher, Antigna, Mouchot, Gide, Lewis Brown, Giraud, Eugène Feyen, Am. Guérard, Meynier, Washington, Karl,



Schloesser, Otto-Weber, Heilbuth, Schrayner, Levy, Protais, Marchal, Timbal, Patrois, etc. Il est bien entendu que nous ne reviendrons pas sur le détail de ces tableaux. Si même nous citons ces noms, c'est pour montrer combien ont porté juste les choix des amateurs

Un grand carton de M. C. Graef, de Berlin, couvrait toute une paroi de la salle d'entrée. On n'a pas oublié ces immenses et mélancoliques « tartines » de MM. Kaulbach, Cornelius et autres artistes en *us* qui, en 1855, garnissaient les salles de l'école allemande. Ce sont elles qui faisaient dire à M. Ingres ce mot si juste : « Ces gens-là ont une indigestion de Michel-Ange. » Le carton de M. C. Graef est de la même famille. Il a été exécuté à la suite d'un concours, sur un programme fourni par M. W. Kaulbach lui-même. Il a pour thème : *la Réconciliation de Charlemagne et de Witikind, duc des Saxons*. Naturellement Charlemagne a la tête d'un barbare et Witikind un de ces visages pâles à barbe blonde, qui se voient sur les pipes en porcelaine des étudiants de Heidelberg.

Mais nous voici tout près de la porte. Aussi bien nos lecteurs ne verraient défiler sous notre plume que des œuvres et des noms connus d'eux, un portrait d'homme par M. Ricard et ce chef-d'œuvre de M. Baudry, le *Portrait du peintre Eugène Giraud*, des batailles de l'Empire de feu Bellangé, des *Paysages* de MM. Français, Bellet du Poizat, Reynart et F. P. Bellier de La Chavignerie, des *Scènes d'intérieur* de MM. Bonvin et Ribot, un *Chenil*, d'un clair-obscur étonnant, par M. Claude, les *Souvenirs d'Italie* de M. Curzon, des fusains de M. Dubouché, des *Études de femmes* de M. Jean Gigoux, la *Visite au confrère*, piquante et spirituelle scène de mœurs peinte avec beaucoup de franchise par un artiste de Lille, M. Herlin, encore un élève de Souchon, etc. Allons donc pour un instant nous reposer en compagnie de celui-là qui a tant fait pour cette Exposition et tant fait pour le Musée, M. Reynart, dans les salles du Musée de la ville.

Ce Musée de Lille est un des mieux disposés et des mieux tenus de la province. C'est ainsi que toutes les villes, Lyon et Bordeaux, par exemple, devraient offrir l'hospitalité aux maîtres qu'elles accueillent. Une notice excellente rédigée par M. Ed. Reynart sert de guide sûr, et elle contient le *fac-simile* des signatures, donnant ainsi satisfaction aux problèmes de l'érudition après que les yeux se sont satisfaits à admirer l'œuvre.

Mais le plus singulier attrait de ce Musée, c'est encore celui qu'offrent les salles affectées au legs Wicar. C'est là que dans une belle vitrine, doublée d'or moulu, on a placé tout récemment ce buste en cire, de la Renaissance italienne, qui est la merveille la plus émouvante que

l'on puisse voir. La *Gazette* l'a gravé en 1859 (livraison du 15 septembre), pour accompagner un travail de feu Renouvier qui ne laisse rien à dire. On croirait voir une sœur cadette de la Joconde. La renommée de ce buste sera quelque jour européenne. C'est le palladium du Musée de Lille, qui sait du reste tout le prix de l'étrange et mystérieux chef-d'œuvre qu'il possède.

Les dessins de Raphaël, sans prix aussi pour la grâce du faire, l'étrangeté des modèles, l'intimité du croquis, sont, si j'osais le dire, une fenêtre ouverte dans l'atelier du maître. M. A. de Luynes a fait graver en *fac-simile* quelques-uns des principaux. M. Bingham les a photographiés tous avec un bonheur de réussite qui fait qu'à cent lieues de Lille on peut se former une idée presque complète des originaux. En ce moment on les classe et on les monte avec un soin pieux. M. Benvignat, qui est spécialement préposé à la garde de toute cette série, — car il y en a d'autres aussi précieux de Francia, de Filippo Lippi, de Luca Signorelli et autres raffinés de la belle époque, — soumet du même coup les attributions à une révision sévère. Il pense, et il faut l'approuver, qu'une collection publique est comme la femme de César et ne doit point être soupçonnée. Il a donc retiré à Michel-Ange, pour les classer à l'inconnu, tous les feuillets de l'album d'un élève architecte que le grand Florentin aurait volontiers admis dans son atelier, mais pour lui donner encore des conseils.

On le voit, la ville de Lille a sous la main les éléments d'une haute éducation d'art. Le Musée est très-suivi, et par toutes les classes de la population. « J'ai vécu avec la rose, chante le poète persan, et son parfum m'a pénétré à jamais. » Ce n'est point en vain non plus qu'on visite et qu'on étudie les maîtres des belles époques. Les amateurs lillois, par la qualité et la quantité de leurs acquisitions à l'exposition de la Société des Amis des Arts, ont prouvé victorieusement que leur éducation était déjà faite, et bien faite.

PHILIPPE BURTY.



# TESTAMENT DE JACQUES PALMA<sup>1</sup>

DIT PALMA VECCHIO

TRADUIT DU LATIN PAR RENÉ DE MAS-LATRIE



SACHANT combien le terme de la vie humaine est incertain, etc..... En conséquence, moi Jacques Palma, fils de feu Antoine, de la paroisse de San Basso, par la grâce de Dieu, sain d'esprit et d'intelligence, quoique très-malade de corps, craignant les dangers du siècle, j'ai fait appeler près de moi un prêtre, Louis Noel, curé de l'église des SS. Ubalde et Agathe de Venise, notaire, et je l'ai prié d'écrire mon testament et de le compléter après ma mort, en y ajoutant les clauses ordinaires.

En premier lieu, recommandant mon âme au Tout-Puissant, j'institue et veux pour mes fidéi-commissaires et exécuteurs testamentaires, ser<sup>2</sup> Marc de Bajeto, marchand de vins; ser Jean Frutarolo<sup>3</sup> de la paroisse de San Angelo, et ser Fantin de Girardo, teinturier, qui exécuteront d'accord, ou de l'avis de la majorité, tout ce que j'aurai ordonné ci-dessous et donneront ce que j'aurai prescrit de donner.

Item, je veux que quand ma mort sera arrivée, on enterre mon corps dans les caveaux de l'École<sup>4</sup> du Saint-Esprit, à Saint-Grégoire, confrérie à laquelle j'appartiens, avec les solennités et les frais que détermineront mes exécuteurs testamentaires.

Item, je veux que pour le rachat de mon âme des messes soient célébrées en l'honneur de la vierge Marie et de saint Grégoire avec les

1. Jacques Palma, dont nous donnons ci-dessus le testament traduit en français, naquit à Serinalta, près Bergame, en 1480. Sa vie entière d'artiste s'écoula à Venise, où il mourut en 1548. Il fut surnommé *Il Vecchio*, à cause de son petit-fils, qui fut aussi un peintre célèbre.

2. Ser, équivalent de messire, monsieur, etc.

3. *Frutarolo* signifie peut-être fruitier dans ce cas; mais nous préférons y voir un nom propre.

4. Les *Écoles*, à Venise, étaient les confréries des différents arts et métiers.



aumônes accoutumées, et qu'avant de déposer mon corps en terre on fasse célébrer cent cinquante messes pour le repos de mon âme.

Item, je veux que pour le bien de mon âme vingt-cinq ducats soient distribués par mes exécuteurs testamentaires entre les plus pauvres de mes parents ou alliés, tant de ceux résidant en cette ville de Venise, que de ceux résidant sur le territoire de Bergame.

Item, je donne un ducat à chacun des établissements suivants : à l'hôpital de la Pitié, à l'hôpital de Saint-Antoine, à l'hôpital des Incurables, aux pauvres de Saint-Lazare, aux pauvres de Saint-Julien del bon Albergo, à Marghera <sup>1</sup>.

Item, je veux qu'un prêtre bénéficier soit appelé pour prier pour mon âme, et qu'il reçoive l'aumône habituelle.

Item, je donne à Marguerite, ma nièce, fille de feu ser Barthelemi, mon frère, deux cents ducats pour se marier ou entrer en religion ; si elle meurt avant de se marier ou d'entrer en religion, ces deux cents ducats reviendront à ma succession.

Quant au reste de tous mes biens, meubles et immeubles, présents et futurs, caducs, dont il n'a pas été disposé, ou qui ne sont pas énoncés, appartenant ou devant appartenir à moi ou à ma succession, maintenant ou dans l'avenir, de quelque manière ou à quelque époque que ce soit, je les donne et lègue également, et par portions égales, à mes neveux Antoine, Jean et Mariete, frères, fils du susdit feu ser Barthelemi, mon frère ; dans le cas où un ou plusieurs d'entre eux décéderaient sans héritiers légitimes, masculins ou féminins, la part du décédé ou des décédés reviendra aux survivants ; je leur recommande, en outre, à tous de prier pour mon âme.

Aux questions d'usage qui me furent faites, j'ai répondu que je ne voulais ajouter aucune disposition contraire aux précédentes.

Item, je lègue audit notaire, pour le coût du présent testament, quatre ducats d'or.

Item, je lègue à l'École du Saint-Esprit, à Saint-Grégoire, un ducat.

Je, Guy Solanus d'Urbino, médecin, fils de messire Jean, témoin requis et juré, j'ai signé.

Je, Michel de Feltre, drapier, fils de ser Mathieu, j'ai été témoin requis et juré.

Au verso est écrit : Testament de maître Jacques Palma, peintre, de la paroisse de San Basso.

28 juillet 1528.

1. Marghera, petite ville des Lagunes de Venise.

# BULLETIN MENSUEL

SEPTEMBRE 1866



BIBLIOGRAPHIE. — LES LEXICOGRAPHES DE L'ART : MM. SIRET  
ET BELLIER DE LA CHAVIGNERIE.



E n'ai jamais ouvert un dictionnaire sans un respect mêlé de terreur. Le premier sentiment s'adresse à l'auteur, le second à l'œuvre. Quelle somme énorme de travail représentent ces gros livres! Quelle dépense de temps! Où trouver, si ce n'est entre les murs d'un cloître ou d'une prison, les longs loisirs qu'ils supposent? Se condamner soi-même à un tel labeur, c'est presque de l'héroïsme. Un dictionnaire! L'expérience des siècles, la science d'un monde, la quintessence des générations recueillie goutte à goutte, condensée, concentrée, réduite, emprisonnée sous une forme usuelle! Un volume qui en contienne mille! Un livre qui contente à la fois le savant et l'ignorant, donnant assez à l'un, pas trop à l'autre! Un ouvrage où l'histoire, la critique, l'érudition, mélangées habilement, consentent à n'omettre rien et à résumer tout! Certes, ce n'est pas là l'œuvre du premier venu. Il y faut une patience d'esprit à toute épreuve, des connaissances aussi étendues que variées, une conscience étroite, une large impartialité, une imperturbable sûreté de jugement. Le *Dictionnaire historique des peintres de toutes les écoles, depuis l'origine de la peinture jusqu'à nos jours*, n'échappait à aucune des difficultés du programme. Aucune des qualités qu'il exige n'a fait défaut à M. Siret <sup>1</sup>.

Une première édition avait paru en 1848. Qui de nous n'a eu entre les mains ce grand in-quarto, de format incommode, bizarrement divisé en colonnes, fruit hâtif de l'inexpérience, devenu cependant presque indispensable, et, malgré ses erreurs, revêtu

1. Dictionnaire des peintres de toutes les écoles, depuis l'origine de la peinture jusqu'à nos jours, par Adolphe Siret. 2<sup>e</sup> édition. — Paris, librairie internationale. 1866.

d'une légitime autorité? Aujourd'hui le livre se représente refait et mieux fait. Il a adopté le format et les dispositions typographiques de tous les dictionnaires. C'est à la fois le Bouillet et le Vapereau des peintres. Depuis la première édition, M. Siret a beaucoup lu, il a puisé aux meilleures sources de l'érudition moderne; il a corrigé quantité d'erreurs, et surtout il est arrivé à diminuer dans une proportion notable la somme toujours trop grande de l'inconnu. Sur chaque artiste cité il a quelque chose à dire, ou peu s'en faut.

Le dictionnaire de M. Siret ne ment pas à son titre. Il renferme, en abrégé, l'histoire de la peinture. Le peintres de l'antiquité, ceux du moyen âge, ceux des temps modernes, et même les contemporains, s'y présentent rangés suivant un ordre alphabétique général, sans distinction d'époque ni d'école. Les recherches n'en sont que plus faciles. Un nom de peintre quelconque étant donné, ouvrez le dictionnaire, vous l'y trouverez à son rang. Il ne s'agit pas seulement des artistes qui ont peint des fresques ou des tableaux. Vous y trouverez les mosaïstes, les peintres sur verre, sur émail, sur porcelaine. On comprend toutefois que ces catégories secondaires ne peuvent pas être complètes. M. Siret ne se flatte pas d'avoir rien découvert. Il suit à la piste les découvertes d'autrui. Or la plupart sont postérieures au travail de composition du *Dictionnaire*. Un supplément tient compte des plus récentes, survenues pendant l'impression. C'est ainsi qu'un grand nombre de peintres verriers flamands prennent rang parmi les retardataires. J'aurais voulu y rencontrer mieux fournie l'importante famille des céramistes. Si l'excellente notice des faïences du Louvre de M. Darcel, qui donne plus de cinquante noms de céramistes italiens, est d'une date trop récente pour que M. Siret ait pu s'en servir, ne pouvait-il puiser à des sources plus anciennes? Les recherches de Piccolpasso, de Pungileoni, de Lazari, de M. Riocreux, de M. Jacquemart, ne datent pas d'hier. Le *Dictionnaire* se contente de mentionner les Fontana et Maestro Giorgio. Mais il les indique comme peintres de « miniature sur porcelaine! » Au surplus, comment se plaindre d'une telle lacune, quand on voit l'ostracisme dont M. Siret frappe des nations entières? Un Dictionnaire des peintres de toutes les écoles, publié au XIX<sup>e</sup> siècle, avait pour première obligation de ne pas rester dans l'ornière classique. C'était trop peu d'embrasser toutes les écoles de l'Europe, les Russes, les Suédois, les Polonais, d'y joindre même quelques Brésiliens. L'auteur devait au public, il se devait à lui-même d'interroger l'inconnu. Il fallait se tourner vers l'Orient. Le souffle de mort du mahométisme a étouffé chez les nations arabes le germe de la peinture d'histoire. Mais l'art n'a-t-il pas survécu dans le décor? La Perse n'a-t-elle pas eu ses peintres de portraits et de genre? Enfin, à l'extrême Orient, la Chine et le Japon, ces peuples céramistes par excellence, ne pouvaient-ils enrichir le Dictionnaire d'un certain nombre de noms? Sur ce terrain du moins il y avait du nouveau à nous apprendre. Après tout, sans parler de l'illustre Lam-Qâ, l'auteur d'une potiche japonaise a autant de titres aux honneurs du *Dictionnaire* que tel peintre du XV<sup>e</sup> ou du XVI<sup>e</sup> siècle qui aura colorié un blason, barbouillé un masque de carnaval ou figuré aux entremets de Bruges.

Quant aux peintres vivants, puisque M. Siret leur prépare un Dictionnaire spécial, n'eût-il pas mieux fait de les écarter complètement que de leur accorder des notices de deux ou trois lignes sans valeur historique? Les dates de naissance manquent le plus souvent, et les œuvres indiquées ne caractérisent pas avec exactitude le talent actuel de l'artiste. Je ne citerai qu'un exemple. M. Pils est désigné comme florissant en 1855, peintre d'histoire, auteur de l'*Aveugle guéri*. Le supplément ajoute les prénoms; il ajoute : « élève de Picot; » à l'*Aveugle guéri* il substitue : « Peintures murales



dans les églises de Paris. » Évidemment, le silence valait mieux que ces vagues renseignements. M. Pils a son rang dans l'école française, parce qu'il a peint la *Marseillaise* et la *Bataille de l'Alma*.

D'ailleurs, dès qu'on admet les vivants, où s'arrêter? Si, dans le passé, vous ne négligez ni un lauréat de l'Académie, ni un membre de la guilde de Saint-Luc, ni un peintre de blasons, procéderez-vous de même dans le présent? Mais alors, ce n'est pas 4,500 peintres qu'il faut reconnaître à l'école française du XIX<sup>e</sup> siècle, c'est le triple. Tout barbouilleur d'enseigne a les mêmes droits que M. Ingres. Vous entendrez-vous aux exposants des Salons? Et les refusés? N'admettez-vous que les artistes qui possèdent le cens éligible, c'est-à-dire la croix ou la médaille? On voit combien il devient difficile, en pareille matière, d'établir des règles invariables. Il en est au moins une, qui, adoptée en principe, simplifierait les difficultés. Tout artiste, mort ou vivant, dont une œuvre figure dans un musée public, appartient à l'histoire. Le *Dictionnaire* doit nous dire ce qu'il est.

Or, si l'on appliquait cette règle au *Dictionnaire* de M. Siret, on pourrait y signaler de graves lacunes. J'ouvre le catalogue du musée de Bâle : voici un Jean Leu, un Kluber, peintres du XVI<sup>e</sup> siècle ; un Sarbruck, du XVII<sup>e</sup> ; un Seekats, un André Herrlein, du XVIII<sup>e</sup>, sur lesquels le *Dictionnaire* est muet. Le catalogue de Berne fournirait encore une douzaine d'absents des deux derniers siècles. Parmi les vivants, ni M. Van Muyden, l'auteur de tant de charmants tableaux de genre ; ni M. Humbert, le Troyon de la Suisse, n'ont obtenu la plus petite mention. Au surplus, l'école suisse tout entière partage le même sort, puisque M. Siret la nie. Il la fond dans l'école allemande ; fusion possible avant le XIX<sup>e</sup> siècle. Mais depuis Diday et Calame, il y a une école suisse.

L'école française, traitée avec plus d'égards, compte encore bien des vides dans les rangs pressés du *Dictionnaire*. M. Siret nous avertit qu'il a eu soin de consulter les *Archives de l'art français*, la *Gazette des Beaux-Arts*, la *Revue universelle des Arts*, etc., et l'on s'en aperçoit en effet. Mais, sans parler des autres recueils, tels que le *Journal des Savants*, le *Bulletin du comité de la langue et de l'histoire*, la *Bibliothèque de l'école des chartes*, tous si riches en documents sur l'art français, sans aller jusqu'aux publications des Sociétés savantes des départements, sous forme de Bulletins ou d'Annuaire, qu'il n'est pas facile de se procurer partout, il y avait toute une catégorie de sources spéciales, bien plus à portée de sa main, auxquelles M. Siret a oublié de puiser : je veux dire les catalogues des musées de province. On ne doit pas ignorer en Belgique que nos départements ont des musées, et l'on peut en conclure que ces musées ont des catalogues. Il n'en est pas un qui n'eût ajouté au *Dictionnaire*. Le Mans eût donné Boinard, Coulom et Moulinneuf. Alençon eût fourni Buat, Fresnais, d'Albert, Dermond, Coqueret, M<sup>me</sup> de Verdelin. A Toulon se trouvaient Revelly, Laurent Fauchier, Éphrem Leconte, Henri d'Arles et Coste. Localités trop peu connues, dira-t-on. Qui oserait y soupçonner l'existence d'un musée? Soit. Mais allons à Lyon, que M. Siret connaît bien, puisqu'il cite souvent et les peintures et le musée de cette ville. Le catalogue du Musée de Lyon contient une trentaine de noms absents du *Dictionnaire des peintres de toutes les écoles*. Je ne veux pas poursuivre la même recherche à travers les catalogues de Dijon, de Toulouse, de Tours, et d'autres villes moins importantes. Il me suffira de citer encore au hasard quelques *desiderata* regrettables (ils le sont tous) : Laurent Pêcheux, Wille fils, Pierre Lelu, Ozanne, Lepaon, Saint-Far, Gounod, Ravenet, Zirio, David de Marseille, Boichot, Melchior Wyrsh et les Bisontins... Je m'arrête, de peur d'allonger indéfiniment la liste. Et si

l'on me dit que ces *desiderata* n'atteignent que des artistes de deuxième et troisième ordre, je répondrai que ce sont précisément ceux-là dont je demande des nouvelles au *Dictionnaire*. Je n'irai pas l'interroger sur Michel-Ange et sur Raphaël.

Toutefois, soyons juste. Un Dictionnaire ne s'adresse pas seulement aux critiques, aux historiens, aux chercheurs. Il s'adresse à tout le monde. Les lacunes de noms secondaires que je signale ne compromettent pas la valeur de celui-ci aussi gravement que le feraient des erreurs de dates et de faits à propos de noms plus importants. Or, sur ces points, l'ouvrage de M. Siret me paraît bien près d'être irréprochable.

M. Siret a pris le très-sage parti d'écrire tous les prénoms en français. Il ne dit pas : Hans, Jan, Giovanni, Juan, il dit : Jean, soit qu'il s'agisse d'un Flamand, d'un Français, d'un Hollandais, d'un Italien ou d'un Espagnol : unité logique et nécessaire, sans laquelle l'histoire serait indéchiffrable. En effet, comme le dit très-bien M. Van Lérius dans la dernière édition du catalogue d'Anvers, « si la réforme des prénoms doit être admise, quant aux artistes célèbres des Pays-Bas, nous ne voyons pas pourquoi on n'en ferait pas l'application aux souverains de ces contrées et à tous les personnages historiques qui y ont vu le jour. » C'est le langage du bon sens.

De même, M. Siret, sans s'arrêter au mauvais exemple du catalogue du Louvre, inscrit Le Brun et Le Sueur à Le et non point à Sueur et à Brun. Autrement il faudrait avoir le courage de dire que les *Batailles d'Alexandre* font honneur au Brun et que la *Vie de saint Bruno* est l'œuvre capitale du Sueur. Laissez ces ridicules à l'abbé de Marolles :

...Audran qui suit du Brun les célèbres projets...

De telles licences sont tout au plus excusables chez un monomane qui s'est juré de mettre l'histoire des peintres en vers de mirliton. Hélas ! la poésie cruelle de l'abbé de Marolles n'inflige déjà que trop de tortures aux Saumaises de notre temps. Elle a grossi le *Dictionnaire* d'une foule d'inconnus. En relevant avec soin tous les noms cités par Marolles, M. Siret ne s'est peut-être pas assez mis en garde contre son orthographe de fantaisie. Plus d'un fait évidemment double emploi. Le frère Ambroise Feideau est le même que Ambroise Frédeau, religieux. Jérôme Franque, Roeland, Boursoné, doivent être ramenés à leur véritable forme, Jérôme Franck, Roelandts, Borzone. Le *Dictionnaire* commet une erreur plus grave, et cette fois sans la collaboration de Marolles, lorsqu'il inscrit le Sodoma sous le nom de Razzi. La dernière édition du Vasari de Florence a démontré qu'on doit lire Bazzi. Enfin, Velasquez nous paraîtrait mieux écrit Velazquez.

Après le nom et le prénom viennent les dates. M. Siret les indique d'après les documents les plus certains, et les nombreuses rectifications du supplément montrent quelle conscience il a apportée à cette recherche. Je ne me permettrai à ce sujet qu'une observation, relative au décès de David Téniers. M. Siret repousse la date 1690, inscrite sur le registre mortuaire de la confrérie de Saint-Luc, d'Anvers, par la raison qu'il a existé d'autres David Téniers, fils du véritable, auxquels pourrait s'appliquer cette date. Mais, si le registre mentionne le paiement de la dette mortuaire de 1690 comme celle de l'*ancien doyen* David Téniers, toute hésitation doit cesser. Ou prouvez que David II et David III ont été également doyens de la guilde, ou laissez au grand Téniers la date de décès indiquée par Descamps et confirmée par le registre, 25 avril 1690.

Quand les dates de naissance et de décès demeurent inconnues, le *Dictionnaire*

s'en tient à une date de floraison, ou bien il mentionne le siècle, ou bien il ne dit rien du tout. Au lieu de cette date de floraison toujours vague, ne vaudrait-il pas mieux mentionner tout simplement les dates connues de tels et tels tableaux du peintre ? En l'absence de toute date personnelle au peintre, ne serait-il pas sage de rechercher les dates indirectes ? Par exemple, pour les peintres verriers, l'âge du monument qui a gardé leurs œuvres ; ou s'il s'agit de Pierre, peintre de l'Infant don Henri, la naissance et la mort de cet enfant ; ou, si l'on connaît un portrait, le temps où a vécu l'original de ce portrait ? Dans le plus grand nombre des cas, la vue des œuvres suffirait à déterminer l'époque, aussi bien que la nationalité. Mais M. Siret, qui se défend du reproche de compilation, fait trop bon marché de sa propre initiative. Soit qu'il n'ait pas assez vu, soit qu'il se défie de lui-même, il accepte sans contrôle le texte des documents, toujours prêt à jurer *per verba magistri*. Le livre de M. de Laborde, *la Renaissance des arts à la cour de France*, lui a fourni un grand nombre de noms d'artistes dont il laisse la nationalité douteuse, comme si ce n'était pas l'inscrire sur son chapeau que de se nommer Raoul Parisyen, Paul d'Allemagne, Jean de Cambray, Herman de Coulogne, Villequin de Gascoigne, Floris du Quesnoy, etc. ! Ma raison se refuse également à admettre qu'on lui signale un Philippe Ramirez, « peintre d'un talent supérieur, dessin correct, beaucoup de fraîcheur, » sans dire en même temps ni le siècle où il a vécu, ni les tableaux qu'il a peints ; encore moins un Venceslas Peters, sur lequel le *Dictionnaire* s'exprime en ces termes : « École Allemande. Animaux. Détails inconnus. — Tableaux, Rome. — Exécution magnifique ; coloris, vigueur, effet, composition. » Ainsi, il existe de ses tableaux, et l'on ne sait pas les classer parmi les œuvres du xv<sup>e</sup> ou du xix<sup>e</sup> siècle ? Vous les déclarez d'une exécution magnifique, et vous ne les avez pas vus ? Voilà, j'en ai peur, de la compilation toute pure.

Les biographies sont, en général, bien faites. Elles disent beaucoup sous une forme nette et concise. Mais elles pèchent du même côté que les autres parties du *Dictionnaire*. L'absence de recherches spéciales sur les artistes de deuxième ordre y laisse la part trop grande à l'inconnu. Est-il possible, après le *Peintre graveur français* de M. de Baudicour, de confondre les deux Julien, Simon Julien et Julien de Parme ? Ne trouvera-t-on nulle part le plus petit détail biographique sur Van Blarembeghe, sur Gagneraux ? Une tâche non moins difficile, et non moins bien remplie, était l'indication des œuvres et surtout la caractéristique du talent de chaque artiste. Pour les premières, M. Siret s'en tient aux tableaux possédés par les musées ou par les églises, en un mot, par des établissements publics. Sauf deux exceptions en faveur de Rubens et de Raphaël, dont il énumère toutes les œuvres, M. Siret ne pénètre pas dans les galeries privées, si ce n'est pour donner les prix des ventes les plus célèbres, ce qui permet de tarifier, à diverses époques, le talent de l'artiste. Quant à le caractériser, on voit que M. Siret a apporté une attention particulière à cette partie de son travail, la plus délicate à coup sûr. Sans préférence personnelle, sans parti pris d'aucune sorte, il a su résumer les jugements de la critique moderne. C'est là, ou je me trompe fort, l'originalité du livre. Chaque époque a eu ses favoris, non-seulement dans le présent, mais aussi dans le passé. La nôtre est peut-être la seule à laquelle ait été donné un éclectisme assez large et assez sincère pour apprécier, selon une échelle commune, le degré de mérite des peintres de tous les temps. Le *Dictionnaire* reflète cet éclectisme. Quand on voudra savoir ce que nous pensions de tel ou tel artiste, il suffira d'ouvrir le livre de M. Siret. Le *Dictionnaire des peintres* sera pour l'avenir le compendium de la critique d'art du xix<sup>e</sup> siècle.



Dans les tables, qui ajoutent plus de quatre-vingts pages au volume, l'auteur, renversant l'ordre général du *Dictionnaire*, a classé tous les artistes par ordre d'école et de temps. Il en résulte une étude comparative singulièrement intéressante, une sorte de statistique de la peinture depuis son origine, dont on peut dresser ainsi le tableau :

	Antiquité.	X <sup>e</sup> , XI <sup>e</sup> et XII <sup>e</sup> s.	XIII <sup>e</sup> .	XIV <sup>e</sup> .	XV <sup>e</sup> .	XVI <sup>e</sup> .	XVII <sup>e</sup> .	XVIII <sup>e</sup> .	XIX <sup>e</sup> .	Date in- connue.	Total par école.
École gréco-romaine.	154										154
École du moyen âge.		29									29
École italienne.			41	127	326	976	1,038	532	162	47	3,339
— française.			2	26	46	113	495	545	1,534	7	2,768
— hollandaise.				4	30	192	1,095	530	554	82	2,487
— flamande.			1	35	339	376	643	302	664	10	2,370
— allemande.				5	31	128	243	434	1,108	15	1,964
— espagnole.				3	30	181	410	189	38	10	861
— anglaise.						5	45	107	286	5	448
— russe.					1		1	15	40		57
Peintres suédois.							2	7	10	1	20
— brésiliens.								1	6		7
— polonais.									6		6
École inconnue.				5	74	9	106	12	7	34	247
Total par époque.	154	29	44	205	877	1,980	4,138	2,704	4,415	211	14,757

Tel serait donc, d'après le Dictionnaire de M. Siret, le total des peintres connus jusqu'à ce jour : 44,737 ; soit 15,000, si l'on y joint les *desiderata*. Quinze mille ! A ce chiffre s'arrête la production pittoresque de l'humanité. Ne tenons compte que des 4,800 ans de l'ère chrétienne, écartons les peuples de l'Asie et de l'Afrique, demandons à l'Europe seule, c'est-à-dire au monde civilisé, quelle est, en matière de peintres, sa force productive annuelle. Le croira-t-on ? L'Italie, la France, la Hollande, les Flandres, l'Allemagne, l'Espagne, l'Angleterre, la Russie, la Suède, la Pologne, toutes ces nations réunies n'arrivent à produire chaque année que huit peintres dont elles daignent garder le souvenir ! Vanité des vanités ! Qu'est-ce donc que la peinture ? Et surtout qu'est-ce que l'histoire ?

On peut tirer de ce tableau d'autres conséquences non moins curieuses. Et d'abord, un fait tout à l'honneur de notre temps. Le siècle le plus fécond en peintres est le siècle actuel, non-seulement parce qu'il est le plus connu, mais parce que, en effet, la production y a pris, en France et en Allemagne, un accroissement considérable. Par contre, l'Italie y est descendue au-dessous même de l'Angleterre, et l'Espagne au-dessous de la Russie. Dans cette échelle de production, le xvii<sup>e</sup> siècle vient ensuite, puis le xviii<sup>e</sup>, celui de tous où les forces des différentes écoles paraissent le mieux équilibrées. Le xvi<sup>e</sup> n'arrive qu'après, à cause de l'inconnu.

Si l'on établit la comparaison, non plus entre les siècles, mais entre les écoles, le premier rang appartient sans conteste à l'école italienne. L'école française occupe le second. Mais c'est le siècle actuel qui donne à notre école cette supériorité numérique sur l'école hollandaise et l'école flamande, placées jusqu'alors avant elle. L'Allemagne, inférieure à l'Espagne pendant les xvi<sup>e</sup> et xvii<sup>e</sup> siècles, prend le pas au siècle suivant et ne cesse de progresser. L'école anglaise accuse un progrès continu.

Au surplus, de tels résultats ne peuvent être qu'approximatifs. L'ignorance du passé laissera toujours à combler une lacune immense. On voit que la statistique précédente indique un certain nombre de peintres d'écoles ou de dates inconnues. A ne tenir compte que de ces chiffres, l'inconnu serait au connu dans la proportion de 1 à 30. Si l'on pour-

suit la proportion de siècle en siècle et d'école en école, il en résultera que la plus large part d'inconnu revient au *xv<sup>e</sup>* siècle et à l'école hollandaise. Au contraire, l'école française a pu classer presque tous ses artistes. Et en effet, les recherches de l'érudition y sont plus avancées que partout ailleurs. Dans cette chasse aux découvertes, la Belgique occupe le deuxième rang. Conclusion pratique : c'est en Hollande et en Italie que l'histoire de la peinture a le plus à faire pour dégager l'inconnu ; c'est sur le *xv<sup>e</sup>* et le *xviii<sup>e</sup>* siècles que doivent porter de préférence les efforts des historiens.

Je crois avoir montré tout ce qu'il y a à prendre, à apprendre et à reprendre dans le *Dictionnaire* de M. Siret, livre si difficile à faire, et, sauf quelques points sur lesquels j'ai trop insisté peut-être, si bien fait. Toutes les observations que je me suis permises se résument en une critique générale. Selon moi, ce livre vient trop tôt. M. Siret a beaucoup lu, mais il n'a pas assez vu. Après sa première édition, au lieu d'ouvrir à la hâte tous les livres nouvellement parus, il fallait partir, dire adieu aux livres et aux notes, et entreprendre à travers les musées de l'Europe un voyage de vérification. Rien de bon ne se fait aujourd'hui sans les voyages. Jadis, dans l'âge des compilations, un écrivain ne quittait pas son cabinet : on lui eût imposé une tâche impossible en lui demandant d'aller voir les objets qu'il prétendait décrire. Aujourd'hui, il faut voir, parce que l'on peut voir. C'est le bénéfice de notre époque de voyager vite, partout, à peu de frais. Il faut en profiter, sous peine de n'être pas de son temps.

La deuxième édition du *Dictionnaire des peintres* me paraît donc prématurée. Encore quelques années d'attente et M. Siret laissait s'épanouir l'esprit d'analyse qui nous pousse aux études monographiques. Le *xix<sup>e</sup>* siècle n'est pas un siècle de synthèse. Puisque M. Siret, en entreprenant une œuvre synthétique, remontait le courant de son siècle, mieux valait, à coup sûr, le remonter moins vite, afin de ne rien perdre des sources minuscules qui viennent incessamment le grossir. Le moment serait venu où chaque nation eût essayé le *Dictionnaire des peintres* de son école. La tâche de M. Siret aurait consisté alors à réunir les parties éparses pour en faire un tout. La division du travail était la préparation logique du grand ouvrage qu'il méditait.

Maintenant, le mouvement ne peut plus s'opérer qu'en sens inverse. Nous allons voir chaque école de peinture revendiquer dans le *Dictionnaire* la part qui lui appartient, la grossir de toutes les sources locales dédaignées ou méconnues, et refaire en détail, avec un succès évidemment supérieur, l'œuvre d'ensemble ébauchée par M. Siret. Le rôle des lexicographes de l'art est désormais tracé. Ils ont une route ouverte devant eux, un terrain où s'appuyer, un horizon à agrandir.

L'École française ne sera pas la dernière à s'engager dans cette voie. Déjà M. Bellier de La Chavignerie s'est donné la tâche de rechercher les *artistes français du xviii<sup>e</sup> siècle oubliés ou dédaignés*<sup>1</sup>, et, grâce au Salon de la correspondance de Pahin de La Blancherie, il a pu dresser un *Dictionnaire* de deux cent vingt-cinq noms, la plupart nouveaux pour tous, même pour M. Siret : catalogue curieux au point de vue de la biographie et de la statistique, mais un peu trop en dehors de l'art. Ce Salon de la correspondance m'a tout l'air d'avoir été le salon des refusés de son temps, et l'homme qui l'organisa ressemble fort à certains faiseurs de nos jours que l'on entend dire à mots couverts : Périssent l'art, pourvu que le commerce marche ! Parmi les œuvres exposées, on voit abonder les produits de la peinture à idées, genre fade, anecdo-

1. Les artistes français du *xviii<sup>e</sup>* siècle oubliés ou dédaignés, par Émile Bellier de La Chavignerie. Paris, Renouard, 1865.



tique ou licencieux, genre servile qui suit la littérature pas à pas, éternel encombrement de l'art français; on y voit bon nombre de dessins à la gloire de tel souverain ou de tel grand seigneur, compliments faméliques, flatteries de courtisans sans emploi; — et les projets d'architectes *in partibus*; — et ces portraits de l'artiste prenant du tabac, de l'artiste montrant le portrait de sa femme, expansion naïve d'une vanité satisfaite. Somme toute, le fait est médiocre. M. Bellier de La Chavignerie me paraît s'en être exagéré l'importance, de même qu'il a grandi outre mesure le rôle de ce Pahin, rêveur ambitieux, essayant de se faire un piédestal d'une idée en germe. Mais, dans cette étude d'un cadre restreint, M. Bellier a déployé une conscience, une sagacité, une précision, je dirai presque un dévouement, qui le prédestinent à une tâche plus étendue et plus difficile. Si quelqu'un doit faire le Dictionnaire des artistes de l'école française, ce sera M. Bellier de La Chavignerie. Il prépare, nous le savons, un Dictionnaire biographique des membres de l'ancienne Académie de peinture et de l'Académie des beaux-arts, composé uniquement avec des documents d'une irrécusable authenticité. Œuvre importante et nécessaire, mais œuvre restrictive encore. Pourquoi s'en tenir aux seuls académiciens? Pourquoi dédaigner les *oubliés* et les *dédaignés*? Élargissez un cadre trop étroit, et sur la base que vous fournit M. Siret, édifiez enfin ce livre qui nous manque, qui s'écrit par lambeaux dans tous nos catalogues, ce dictionnaire de nos artistes qui sera le monument de la critique et de l'érudition modernes à la gloire de l'art français.

LÉON LAGRANGE




---

 Le Directeur : ÉMILE GALICHON.
 

---



# GRAVURES AU BURIN ET A L'EAU-FORTE

d'après les Peintres anciens

EN VENTE AU BUREAU DE LA GAZETTE DES BEAUX-ARTS, 55, RUE VIVIENNE

RAPHAEL. . . . .	La Cassolette, gravure originale de Marc-Antoine. . . . .	5 fr.
REMBRANDT. . . . .	Judas rendant aux prêtres le prix du sang, par M. Baudran. . . . .	
	— — — — —	
	Portrait d'Anslo. Épreuves d'artiste, 4 fr. . . . .	4 fr.
LÉONARD DE VINCI. . . . .	Saint Sébastien, par M. Flameng. . . . .	2 fr.
	— — — — —	
	Épreuves avec la lettre. . . . .	2 fr.
	Épreuves d'artiste. . . . .	8 fr.
	Épreuves avec la lettre. . . . .	4 fr.
PAUL POTTER . . . . .	Le Vacher. Eau-forte de Paul Potter. . . . .	2 fr.

## Gravures à 6 francs avant la lettre et à 3 francs avec la lettre.

HEMLING. . . . .	La Vierge au Donateur, par M. Flameng.
PRUDHON. . . . .	L'Innocence, par M. Flameng.
GERMAIN PILON. . . . .	Buste de Henri III, par M. Jacquemart. (Galerie Pourtalès.)
ANTONELLO DE MESSINE. . . . .	Portrait de Condottiere, par M. Gaillard. (Galerie Pourtalès.)
JEAN BELLINI. . . . .	Vierge au Donateur, par M. Gaillard. (Galerie Pourtalès.)
VELASQUEZ. . . . .	Roland mort, par M. Flameng. (Galerie Pourtalès.)
FRANZ HALS. . . . .	Un Cavalier. (Galerie Pourtalès.)
ANGELO BRONZINO. . . . .	Un Gentilhomme, par M. Deveaux. (Galerie Pourtalès.)
GIORGIONE. . . . .	Un Portrait, par M. Soumy.
DONATELLO. . . . .	Statue équestre de Gattamelata, par M. Gaillard.

## GRAVURES A 2 FRANCS AVANT LA LETTRE, A 1 FRANC AVEC LA LETTRE

ALBERT DURER. . . . .	La Sainte Trinité.	LE PRIMATICE. . . . .	François I <sup>er</sup> à Fontainebleau.
	Bourgeois d'Anvers.		La Diane de Fontainebleau.
	Bilibald Peikeimer.	MANTEGNA . . . . .	Jeu de Tarots.
BERCHEM. . . . .	Animaux au pâturage.		Monument à Virgile.
BELLINI (GIOV.) . . . . .	Vierge.	MARTIN-SCHONGAUER	La Mort de la Vierge.
BOTTICELLI. . . . .	Vénus.	METZU. . . . .	La Visite à l'Accouchée.
CAMPAGNOLA. . . . .	Saint Jean-Baptiste.	MICHEL-ANGE. . . . .	La Vierge de Manchester.
CHARDIN. . . . .	Chardin et sa Femme (Portraits de).		Une Tête de Michel-Ange.
CLAUDE LORRAIN. . . . .	Paysage italien.		Aiguière à grotesques.
COT. . . . .	Portrait de Dürer.	MILLET (Francisq.)	Paysage.
DONATELLO . . . . .	Statue de Gattamelata.	NILSON. . . . .	Arlequin sorcier.
ÉTIENNE DE LAULNE	Portrait de Henri II.	NICCOLO DELL'ABATE. . . . .	Figure emblématique de l'Église.
	Brûle-parfums.		
FINIGUERRA . . . . .	Paix.	POLYDORE DE CARRAVAGE. . . . .	Aiguière.
FRANCIA. . . . .	Nielle.	PALMEGIANO. . . . .	La Sainte Famille.
GAINSBOROUGH. . . . .	Mistress Graham.	PRUDHON . . . . .	Portrait de M <sup>lle</sup> Meyer.
	The Blue Boy.	REMBRANDT. . . . .	Portrait d'homme, dit le Doreur.
GAUCHEREL . . . . .	Reliure byzantine.		Portrait d'homme, d'après Rembrandt.
GOYA. . . . .	Don Quichotte.		
	Scène espagnole.		
GREUZE. . . . .	Danaë.	RAPHAEL. . . . .	Apollon et Marsyas.
	Portrait de Greuze.		Le Massacre des Innocents.
HERRERA le Vieux. . . . .	Saint Basile.		Sapho, par M. Gaucherel.
JACOPO DE BARBARY	Sainte Famille.		Fac-simile d'un dessin pour la Dispute du Saint-Sacrement.
JACQUEMART. . . . .	Deux planches de bijoux de la collection Czartoryski.	REYNOLDS . . . . .	Sophia Mathilda.
	Miroir français du XVII <sup>e</sup> siècle.	ROSSELLINO . . . . .	Un Bas-Relief.
	Armes du XVI <sup>e</sup> siècle.	ROSSO. . . . .	Bidon de chasse.
	Trépid de Gouthière.	RUBENS. . . . .	Jugement de Midas.
LA TOUR. . . . .	Portrait de M <sup>me</sup> de Pompadour.	SIMONE MEMMI. . . . .	L'Annonciation.
LÉONARD DE VINCI. . . . .	Combat de cavaliers contre fantassins.	TROY (J. F. DE) . . . . .	La Peste de Marseille.
	Vénus marine.	VEDASQUEZ. . . . .	Portrait de Philippe IV.
LE NAIN. . . . .	La Nativité.	VÉRONESE (Paul). . . . .	Jupiter foudroyant les vices.
LE POUSSIN . . . . .	Acis et Galatée.	WATTEAU. . . . .	Gilles.

# LA GAZETTE DES BEAUX-ARTS

COURRIER EUROPÉEN DE L'ART ET DE LA CURIOSITÉ

Paraît une fois par mois. Chaque numéro est composé de 6 à 8 feuilles in-8°, sur papier grand aigle; il est en outre enrichi d'eaux-fortes tirées à part et de gravures imprimées dans le texte, reproduisant les objets d'art qui y sont décrits, tels que tableaux, sculptures, eaux-fortes, dessins de maîtres, monuments d'architecture, nielles, médailles, vases grecs, ivoires, émaux, armes anciennes, pièces d'orfèvrerie, riches reliures, objets de haute curiosité.

Les 12 livraisons de l'année forment 2 beaux et forts volumes de 600 pages chacun.

Paris. . . . . Un an, 40 fr.; six mois, 20 fr.; trois mois, 10 fr.

Départements. . . . . — 44 fr.; — 22 fr.; — 11 fr.

Étranger : le port en sus.

PRIX DU VOLUME : 20 FRANCS

PRIX DE LA LIVRAISON : 4 FRANCS

Quelques exemplaires sont imprimés sur *papier de Hollande* avec des épreuves d'eaux-fortes avant la lettre, tirées sur Chine. L'abonnement à ces exemplaires est de 100 francs.

LA

## CHRONIQUE DES ARTS ET DE LA CURIOSITÉ

PARAIT DANS LE FORMAT DE LA GAZETTE DES BEAUX-ARTS.

Elle forme, à la fin de l'année, un volume de près de 400 pages, qui contient le compte rendu complet et les annonces des ventes de tableaux, dessins, estampes, bronzes, ivoires, médailles, livres rares, autographes, émaux, porcelaines, armes et autres objets de curiosité; des correspondances étrangères; des nouvelles des galeries publiques et des ateliers; la bibliographie complète des livres, articles de revues et estampes publiés en France et à l'étranger, etc., etc.

Paris et départements : un an, 10 fr.; six mois, 6 fr.

**Les Abonnés à une année entière de la Gazette des Beaux-Arts reçoivent gratuitement la Chronique des Arts et de la Curiosité.**

ON S'ABONNE

CHEZ LES PRINCIPAUX LIBRAIRES DE LA FRANCE ET DE L'ÉTRANGER

ou en envoyant *franco* un bon sur la poste

**adressé au Directeur de la GAZETTE DES BEAUX-ARTS**

RUE VIVIENNE, 55

PARIS. — IMPRIMERIE DE J. CLAYE, RUE SAINT-BENOÎT, 7.